CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Febrero 1989

464

Antonio Lago Carballo
Menéndez Pidal en América

Justo Bolekia Boleká
La literatura oral de los bubis

Luis Moliner
La poesía de López Velarde

Farris Anderson
Madrid, Mesonero y Galdós

Lola Luna
Sor Valentina Pinelo

Otilia López Fanego
Montaigne y la ciencia

Textos sobre P. D. James, Andrés Bello,
Federico García Lorca, Luis Rosales, María Zambrano
y Emile Cioran. Un poema de Juan Malpartida
y un cuento de Abelardo Castillo



REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

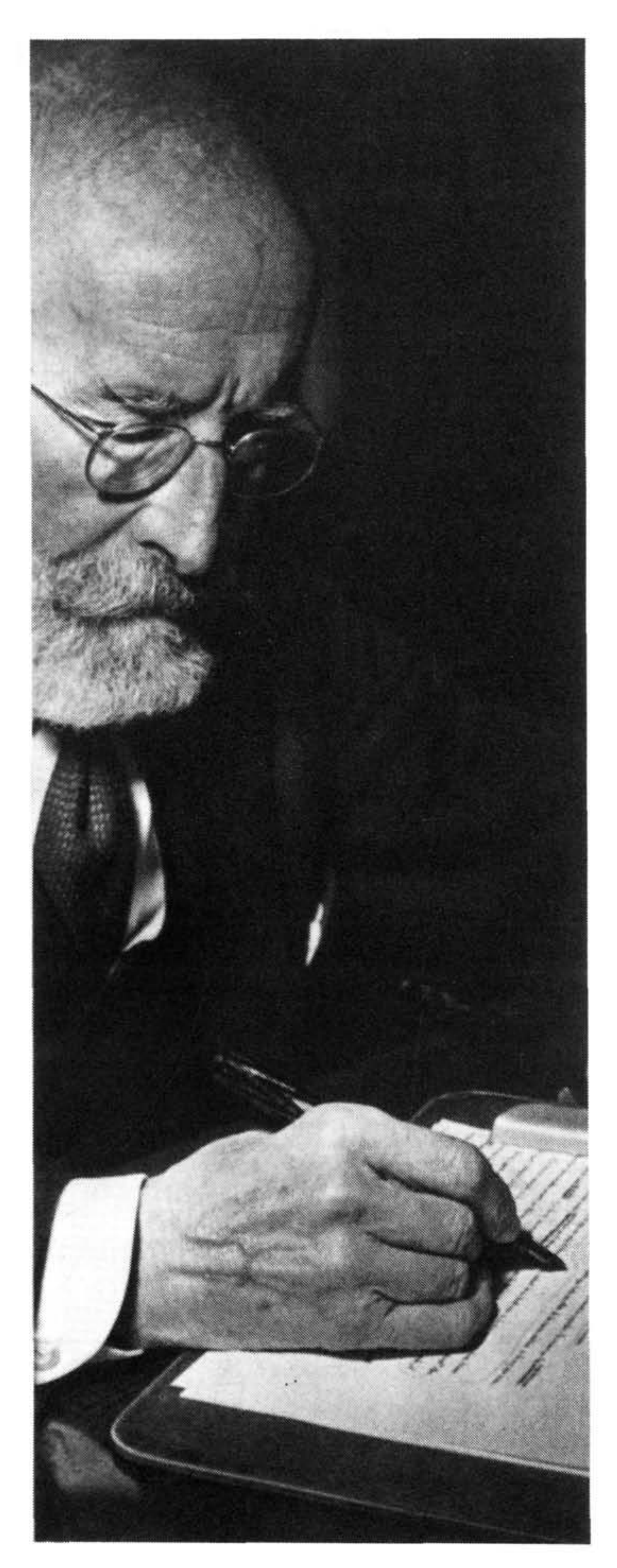
Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-87-013-3

464

INVENCIONES Y ENSAYOS

LECTURAS

INVENCIONES
Y ENSAYOS



Ramón Menéndez Pidal

Menéndez Pidal, viajero por América (1905)

El primer viaje a Hispanoamérica de don Ramón Menéndez Pidal fue motivado por su nombramiento como Comisario Real para elaborar un informe acerca del diferendo fronterizo entre Perú y Ecuador, para el que había sido nombrado por el Gobierno el 7 de diciembre de 1904.

Los dos países habían suscrito un tratado el 1 de agosto de 1887 en el que declaraban que «deseando poner fin amistosamente a las cuestiones de límites pendientes entre las dos naciones» decidían «someter estas cuestiones a Su Majestad el Rey de España, para que las resuelva, como árbitro de derecho, de manera definitiva y sin apelación».

Habían de pasar varios años y el 14 de marzo de 1904, los dos gobiernos solicitaron del español la continuación del arbitraje y el nombramiento de un Comisario Real.

Recordemos que Menéndez Pidal tenía entonces 35 años y ya contaba con la admiración y respeto de historiadores y filólogos. Catedrático de Filología Comparada, era desde 1901 miembro de la Real Academia Española y había publicado obras tan importantes como *La leyenda de los Infantes de Lara* en 1896 y el *Manual elemental de gramática histórica española* en 1904.

Don Ramón emprendió el viaje pocas semanas después de recibir el nombramiento. Por supuesto, no conocía América. Eran los suyos unos ojos que iban a estrenar paisajes, ciudades, gentes. Sus impresiones serán directas, espontáneas, a veces ingenuas y las irá registrando con primorosa minuciosidad y precisión en notas manuscritas con letra menuda, a veces indescifrable, que se conservan —al parecer inéditas— en el archivo documental custodiado durante años, con amoroso cuidado, por su hija, doña Jimena, y ahora por la Fundación Menéndez Pidal, en el chalet de la antigua Cuesta del Zarzal.

Volvamos al viaje. El 24 de diciembre de 1904 embarca don Ramón en el buque *La Champagne* en el puerto francés del Havre, para llegar a Nueva York el 1 de enero de 1905. Cuatro días más tarde, también por vía marítima, continúa su viaje con destino a Guayaquil (Ecuador) en donde desembarca el 15 de enero, para proseguir viaje por carretera hasta Quito, acompañado por un oficial del ejército. Hacen varias escalas y en una de ellas —el 18 de enero— en Latacunga le ofrece un banquete don Juan Abel Echeverría, cuyo discurso impreso se conserva.

Ya en Quito, Menéndez Pidal ofrece el 22 de enero una comida al ministro de Relaciones Exteriores, don Máximo Valverde. La prensa quiteña —como antes la de Guayaquil— se hace eco de la llegada del insigne académico español. En una de sus notas

reseña don Ramón los títulos de los diarios de la capital: *La Patria*, de la mañana, conservador; *La Linterna*, de la tarde, liberal que triunfó en la elección de Plaza; *El Tiempo*, de la mañana.

El 25 de enero se publica una circular de la Vicaría Capitular de la Arquidiócesis de Quito, en la que se piden oraciones a los fieles y al clero por «el acierto de las gestiones iniciadas y su feliz coronamiento». También don Ramón recibirá en esos días un escrito similar del Capítulo de la Catedral de Riobamba.

El 1 de febrero el presidente del Ecuador, general Galo Plaza, le invita a presenciar la revista militar que se celebrará el día siguiente, el mismo día en que tiene lugar el banquete oficial que le ofrece el ministro de Relaciones Exteriores.

Pero al lado de tantos actos protocolarios, están las reuniones con los delegados de los gobiernos ecuatoriano y peruano, señores Vázquez y Cornejo, respectivamente. Así la que celebran en la residencia de Menéndez Pidal el día 4, dos días antes de que procedan a firmar un Acta reservada, relativa al diferendo fronterizo.

También encuentra la oportunidad de ejercitar su gran afición montañera y así lleva a cabo una excursión al pico Pichincha, de la que nos ha dejado una precisa y sugestiva crónica, así como entre sus notas de viaje figuran descripciones relativas a los picos Antisana y Tunguragua. Pero como muestra expresiva de la sincera curiosidad científica y humana de don Ramón, me parece preferible trascribir su relato de la excursión al Pichincha.

De Quito al Pichincha. 7 y 8 de febrero de 1905

Salida de Quito el 7 a las 4, en coche yo y Mayor Cabrera, chileno. Más allá de la Magdalena tomamos caballos y ya cerca de Lloa nos alcanza el general Andrade y otros ginetes. Llegada a Llora 6,30 pasada. El director del Observatorio Gunessiat llega el último. Observo la Osa Mayor invertida, al lado opuesto la Cruz del Sur, constelación que ya se empieza a ver en Cuba, 1ª cosa que se enseña a los viajeros en el mar. Y a su izquierda un negro en el cielo, sin estrellas que parece una nube negra y se llama el saco de carbón. El Sr. que me había mandado su caballo y un poncho de sus haciendas, me había enviado colchón y ropa de cama. Iba también en excursión mi ayuda de cámara el quitamanchas Matías, iba en excursión mi cocinero que sabía el desayuno mío y el punto de chocolate y los postres que me gustaban. Pero no duermo sino tres horas y media. Me levanto a las dos y media con diana de clarín pero tardan en encontrar los caballos. Salimos a las 4. Oscuro como boca de lobo, angustioso, me guía sólo el pañuelo blanco de Juan León Mera (el hijo del literato); había cortado ramas del camino para prepararlo pero había dejado tronchos que amenazaban sacar un ojo, y había que ir con la mano delante de la cara y sin anteojos. De pronto voz de caída: el volcanólogo Martínez (hermano del ministro que encontré en camino de Nueva York para contratar [el] ferrocarril de Baños al Curaray, y de la Srta. que comió conmigo en Ambato) se cayó, resbalando su caballo al precipicio y quedándose él en el camino; nosotros sin saber detalles, apurados, nos quedamos sin guía en un callejón de verdura oscuro y sin saber [el] camino. Mientras cogían el caballo se cayó por falta de cincha Mantilla. Seguimos. Amanece; a las espaldas las tres cumbres nevadas del Antisana y el perfecto cono del *Cotopaxi* que lanza negros y colosales penachos de humo que el viento matinal abate continuamente; cuando raya el sol vemos que la mitad de la nieve del cono está enrojecida con la ceniza caída. Llegamos al cráter oriental a las 8. Quise subir el arenal, por el cráter oriental, a pie y me fatigaba y tomé otra vez el caballo; varios caballos con soroche, narices dilatadas y fuelle resuello ruidoso y frecuente, tuvieron que retrasar a sus ginetes. Trepamos a la *cima de 4757* para ver bien la solfatara del cráter occidental y allí me sacan una bandera española que llevaba Alvárez (el del Minist° de Estado) y Mera. Fotografías. Nunca se habían reunido allí

47 caballos más 8 ó 10 soldados de caballería de escolta, ni había resonado allí el clarín militar que saludó [a] la bandera española. Esta subida a 4757 fatiga, pues no se puede hacer a caballo. Teníamos que pararnos frecuentemente a resollar. El agua hirvió a 84 grados (y en Quito a 91). Connesiat rectificó la altura con termómetro de mercurio y resultó ser 4800 y pico. Bajamos a almorzar, yo a pie con unos cuantos. Casos de semisoroche o sea ojos inyectados y dolor de cabeza: el Mayor Cabrera, el naturalista Martínez, los dos redactores de «La Linterna», el general Andrade, oliendo sal de amoniaco, etc. y yo dándome de fuerte. Cuestas terribles y escalonadas que sin embargo bajaban a buen paso los caballos; en cuesta hasta tocar con la espalda en la grupa de los caballos. La vuelta (del cráter al almuerzo de 10 1/2 a 11, del almuerzo a Garzón de 1 1/2 a 3 y de Garzón a Quito de 4 a 6) no lo hicimos por Lloa sino por la hacienda llamada Garzón —donde hicieron un tambito bebiendo vino y cerveza— (por cierto, que el asistente del Mayor Cabrera se apellidaba también Garzón y siempre que le llamaban, yo creía que le hablaban en francés) donde la señora se mostraba satisfecha por haber sido la única quiteña que había subido al Pichincha. En el almuerzo Martínez brindó por María mi colaboradora, a quien las señoras quiteñas quedaban con deseo de haber obsequiado. Alvárez traía encargo expreso del Dr. Vázquez (Plenipotenciario ad hoc) para hacer el mismo brindis.

El cráter sombrío, de 700 ó 400 metros de hondo, su tierra cenicienta toma color de sepia violáceo muy suave, y allí abajo, el cono volcánico con manchas amarillas de azufre, echando columnas de vapor claro como un puchero que cuece. Su descenso —García Moreno fue el 1° que lo hizo— es muy trabajoso y hasta peligroso, porque todas sus partes internas son de ceniza disgregada y piedras volcánicas envueltas en la ceniza que se desprenden y ruedan solas causando ruido de menudo; un soldado y otro de la excursión mía bajaron sentados dejándose caer pero sólo al cráter oriental o pequeño. Bajando sólo unos tres metros, en el cráter oriental, naturalmente, que es el de paredes más bajas se nota un abrigo especial. Cuando el viento es favorable como a nosotros nos pasaba, desde el borde del cráter oriental se nota olor a azufre. Martínez el volcanólogo, cree que se puede asegurar que el volcán no volverá a estar en actividad y se apagará definitivamente. Sacan cargas de azufre !! con lo trabajoso que es subir, y en las faldas nieve que venden en Quito.

Mañana espléndida y despejada a pesar de la frecuente niebla que aquí quita de ver los paisajes. Llevábamos ya 6 u 8 días sin llover lo que aquí es extraordinario, y al día siguiente de venir del Pichincha hizo mañana nublada. Aunque por las mañanas nunca llueve (sino de 2 a 6 de la tarde), la falta de niebla es rara en las alturas. Los valles es frecuente que estén despejados. La vuelta ya la hicimos con niebla en el horizonte y algo de garúa.

El general Andrade me dice que casi todos tuvieron fiebre a la noche siguiente a nuestra llegada, y se extrañaba de que yo no la hubiese tenido. Él en el pico de 4757 metros leyó en voz alta la poesía de Juan León Mera «El Genio de los Andes» (ascensión al Tunguragua y Cotopaxi de Reiss y Stübel) en el tomo de Barcelona que llevaba el hijo de J. L. Mera, y del esfuerzo quedó rendido y tuvo que tomar éter.

Las notas van acompañadas de panorámicas dibujadas con la precisión de un profesional en las que se reflejan los perfiles de los distintos picos de las montañas andinas, con sus respectivas altitudes. Cinco días más tarde, don Ramón hace una detenida visita al Observatorio de Quito, de la que también dejó escrita una crónica en la que anota sus observaciones:

La luna llena de cráteres redondos con cono volcánico en el centro la mayoría. Salvo la cordillera de los Apeninos todo lo demás parecen ojos como de queso de Gruyère. Algunos cráteres redondos tienen materiales arrojados en sus inmediaciones. Llanuras que debieron tener agua y hoy no la tienen. Una corteza enteramente de otro sistema que la de la tierra, toda perforada de puntos volcánicos apagados. No hay agua en la luna y tampoco hay atmósfera pues cuando pasa una estrella muy cerca del disco de la luna no se observa refracción ninguna.

Un punto insignificante cualquiera de cielo mirado con el telescopio parece un cielo total, pues se ven miles de estrellas como en la bóveda total una noche de verano. Un trozo de la vía Láctea presentaba la materia blanca nebulosa (que el telescopio no lograba descomponer en puntos) las estrellas y un hueco negro (como el saco de carbón a la izquierda de la Cruz del Sur).

Creo que en la Láctea se advierten trozos *nebulosos* sin congregar, otros de aspecto *granular* a medio congregar, y los puntos o *estrellas* de materia cósmica ya congregada.

El Sismógrafo es un péndulo enterrado muy hondo que oscila al moverse la tierra.* Tiene una punta que marca en un cilindro de vuelta de un día. Se quita el papel ahumado cada día, y en él hay una línea recta con un punto cada minuto. Si hay temblor la línea no es recta sino en zig-zag.

No poco asombro causa ver el interés universal que reflejan estas observaciones, referidas a un campo del saber bien alejado de aquel en que se movía Menéndez Pidal. Pero la sorpresa es mayor cuando entre sus notas de viaje se leen las dedicadas a reseñar la revista militar que presenció invitado por el presidente Plaza y en las que recoge datos sobre las unidades que desfilaron o se refiere a los instructores chilenos que adiestraban a las tropas. Hay anotaciones de una notable minuciosidad: «La mayoría [de los soldados] nunca había puesto botas; los primeros días de ejercicio tenían que llevar a la botica a muchos. El paso de parada les costó muchas agujetas; no se oía en el ejercicio más que la voz "caderas", y aun las tenían duras el día de la revista».

Otras notas manuscritas están dedicadas a noticias acerca de la historia ecuatoriana, a la geografía, a la organización política y administrativa, a las características del clima y de la población, y como no podía ser menos a la situación de la enseñanza. Así las anotaciones relativas a la Universidad de Quito, «parecida al Instituto de Soria», que le sorprende por la escasez de medios: «En el gabinete de física falta enteramente la electricidad. En el Museo no hay cabezas de jíbaros; me dicen que antes era mejor y que fue saqueado en las revoluciones. El director francés del Observatorio, encargado de reorganizar la Facultad de Ciencias para lo cual llamó profesores franceses, me dice que la colección zoológica y minerológica es muy completa de lo del país y extranjero (lo dudo pues cabe en un pasillo), pero que el estudio de memoria mata todo; la química se aprende sin practicar, tienen aparatos y no los usan, y las matemáticas casi todos de memoria y sin aptitud».

En el Archivo se conservan asimismo los tarjetones de los menús servidos en las distintas comidas y banquetes con que fue obsequiado: Legación Peruana en Quito, en *La Circasiana;* o los programas de veladas musicales o de la función de gala celebrada en el Teatro Sucre. También asistió, llevando una de las cintas del coche fúnebre, al entierro del diplomático don Galo Irarázaval, representante de la República de Chile, honor que compartió con el vicepresidente del Ecuador.

Y cuatro días antes de este solemne entierro, había asistido, el 21 de marzo, a la ceremonia de la boda del ministro de Relaciones Exteriores, don Miguel Valverde, y otro día a la cena, seguida de baile, que le ofreció el Club de Pichincha. A sabiendas de la sobriedad y sencillez que caracterizaron siempre a don Ramón, podemos imaginar cuánto le alteraría y aun contrariaría este continuo azacaneo. Lo reflejó claramente en una breve nota, de la que daré cuenta más adelante.

Cuando a finales de febrero dio por terminada su misión en El Ecuador y emprendió su viaje hacia el puerto peruano del Callao, en el vapor *Chile,* cabe suponer que pensa-

* *En este aparato se acusó el temblor que en David (Panamá) ocasionó tantas desgracias en diciembre de 1905. Temblor que duró seis minutos.*

ría en el alivio y descanso que le proporcionaban los breves días de navegación. Una vez en Lima se aloja en el Grand Hotel Maury. Y tan pronto como el 11 de marzo, es el propio presidente de la República, don José Pardo, quien le ofrece una comida oficial. Y al día siguiente, don Ramón envía a su esposa, doña María Goyri, un conmovedor, y no exento de humor, telegrama cuyo texto dice: «Presidente encárgame te salude, Ramón».

Como el 13 de marzo es su cumpleaños, el ministro de Relaciones Exteriores, don Javier Prado Ugarteche, pasa por el Hotel Maury para dejarle su felicitación. Don Ramón conserva el menú del almuerzo de ese día y una nota manuscrita —sin duda para doña María— en la que castizamente dice: «Pa que veas que me cuidan bien a diario en casa»: entremeses, potaje de cangrejos, fritura de sesos, pollo salteado y entrecot bordelaise... frutas y helados... Jerez, vinos alemanes y franceses...

El 18 de marzo le es ofrecida en el Ateneo de Lima una velada literario-musical, que abre el presidente del Ateneo y ministro de Relaciones Exteriores, doctor Pardo Ugarteche; el «discurso de orden» está a cargo de don Francisco García Calderón; después leyó una poesía don Carlos G. Amézaga; siguió otro discurso, el pronunciado por el doctor Andrés Avelino Aramburú. Cerró la parte literaria el gran poeta nacional José Santos Chocano. Finalmente, don Ramón agradeció el homenaje con un discurso breve y sobrio, cuyo texto como todos los anteriores, fue publicado en un pequeño libro.

Otros agasajos le serían tributados: tenemos constancia de una comida ofrecida por el delegado apostólico el 21 de marzo.

El 9 de abril, el presidente del Consejo de Ministros y ministro de Hacienda, don Augusto B. Leguía, le ofrece una comida de despedida.

Dos días más tarde, el Ministerio de Instrucción le obsequia con una colección de obras históricas y literarias del Perú. Son más de setenta volúmenes de autores sumamente significativos de la cultura peruana de finales del siglo XIX y comienzos del actual, sin que falte algún título, como el de Pablo de Olavide *El Evangelio en triunfo*, muy anterior en el tiempo. Pero en esa colección nos encontramos con Ricardo Palma y sus *Tradiciones peruanas* —dedicadas por su autor a don Ramón—, al grandilocuente poeta Santos Chocano, al historiador Paz-Roldán, al controvertido y significativo don Manuel González Prada con sus *Pájinas libres;* al diplomático Mariano H. Cornejo, quien representó al Perú en toda la gestión del Comisario Real y quien le acompañó a su regreso a España... Insisto en que para el estudioso de la literatura y de la historia peruanas, resulta del mayor interés conocer esta selección de libros llevada a cabo, digamos, con el criterio oficial del Ministerio de Instrucción en 1905.

El 13 de abril embarca a bordo del vapor *Tucapal* en el puerto del Callao, rumbo a Valparaíso. En Molledo, recibe un telegrama de salutación del prefecto de Arequipa, señor Alvizurí.

Hasta aquí la reseña de la actividad pública del insigne académico español, pero el gran historiador, el gran investigador de los orígenes y evolución de nuestra lengua común, era, también, un finísimo observador de la realidad cotidiana. Sorprende leer las notas de viaje que tomaba, los temas que le interesaban, los comentarios suscitados por hechos y personas. Esas notas revelan una personalidad muy distinta de la pensable

en un sabio erudito, solamente consagrado a las investigaciones en archivos y bibliotecas. Don Ramón, como ya lo hemos subrayado al hablar de sus jornadas ecuatorianas, se interesaba no sólo por el pasado histórico sino, también, por las características geográficas, la población —con especial atención hacia los distintos elementos étnicos—, los sistemas educativos, el régimen y enseñanzas militares, la situación de los españoles en comparación con los nacionales de otros países europeos, el comercio español, y de otras muchas cuestiones que ponen de relieve su ancha curiosidad y su honda humanidad.

En Lima, igual que antes en Quito, se preocupa por conocer los conventos y comunidades religiosas, fijándose especialmente en el número de los frailes de origen español. Si en Quito le llama la atención que en el Seminario el profesorado esté formado por alemanes e italianos, o que los mercedarios sean todos ecuatorianos, en Lima reseña que los redentoristas son casi todos franceses, mientras que los recoletos franciscanos son todos españoles: «No tienen vocaciones peruanas, dicen que no resisten la vida. Sin embargo, el cholo es el verdaderamente religioso, el que sostiene misiones y misas».

Creo que no necesitan glosa alguna las distintas notas y apuntes en las que el viajero Menéndez Pidal iba recogiendo sus impresiones. Como en las pequeñas hojas en las que escribía (tamaño octavilla) están sin numerar ni fechar, se trascriben algunas como otras tantas muestras expresivas del talante humano y de la sencilla curiosidad de su autor, reflejadas en un estilo directo y abreviado, íntimo y coloquial.

El Perú es Lima; caminando hacia la sierra se halla enseguida al indio indolente. El franciscano me dice que estaba rodeado de indios sentados y les decía: «hagan el favor de retirarse unos palmos atrás pa q. estemos desahogados (y nada). Pero no ven que hay espacio» (nada), hasta q. se levanta, espanta los ojos y con el puño cerrado los manda retirarse y obedecer. No venden gallinas y huevos aunque se les paguen abundantemente si no se mata o roba el animal.

...

Lima, jamás hay tormentas. Los arquitectos no tienen que pensar ni en tejados ni en bóvedas. Ciudad donde no hay que decir «si el tiempo lo permite» porque jamás llueve. Verano Febrero, Marzo. Resto, Invierno, apenas se ve el sol, pero el nublado tenue jamás se resuelve en lluvia sino en garúa que moja las calles pero no cala los techos sin tejas. Yo estuve en marzo y llegó a 30 grados como cosa extraordinaria y nunca vista hacía muchos años, y eso sólo en los días 9-12, refrescando considerablemente de noche. El 13 ya nublado y más fresco, 5 Horas menos que en Madrid.

...

Calles de Siete Geringas, Polvos Azules, Ya parió, Salsipuedes, Faltriquera del Diablo, Siete Pecados, Trapitos.

...

Reglamento de ferrocarriles: «El derecho de tener cerradas las ventanillas predomina al de tenerlas abiertas y cualquier viajero puede pedir cerrarlas» (Tranvía a Chorrillos).

...

Se prohibe escupir pero no hay urinarios; había tres y los quitaron, cada poste del tranvía es un urinario y en medio de la calle de noche.

...

La limeña, quizá Antolina Sotomayor es una limeña de 35 años, que puede enseñar el retrato de su madre y su abuela de quienes heredó los rasgos. Pero se entra en un tranvía y se ven constantemente algún tipo de *indio* cruzado y atenuado, *chino* más o menos puro, *negro* y mulato de chino y negro, y *blancos* peruanos hijos de italiano, francés, español recién llegado, alemán, etc.

Qué tipo puede resultar de eso. Hay bellezas incaicas como las hijas de Garagorri de Balmaseda, es decir de vascongado y peruana —facciones regulares, ojos negrísimos vivos, color cobrizo—, o absolutamente indios, del (?) baile oficial cobriza pura, facciones pronunciadas rayando en lo feo pero aun dentro de lo hermoso interesante, resbaladizo entre escultural y tosco, no con la finura de las hijas de Garagorri, sobre todo de la menor de 15 años en marzo de 1905.

...

Aplauso con contoneo. En el Club Lima de tiro, al Presidente a cada párrafo le bastoneaban sobre una tarima. En el teatro se aplaude y se silba al mismo tiempo y se bastonea para que la Leal repita en «La Camarona» el «Tengo en mi tierra un cortijo». A los actores, que no están impuestos, les molesta mucho.

...

La Casa de la Moneda de Lima dicen que es la mejor de toda Sudamérica, aun que la de Santiago y eso que es buena porque se cambiaron los planos de Méjico y Santiago.

...

Fábrica de tejido de Algodón *La Victoria* (gerente José Pardo y ahora mientras Presidente lo es su hermano). Tejen sólo basto pues no pueden competir con Manchester. Está lleno de cáscara y motas hasta lavarse pues cojen el algodón en el Perú caído al suelo y no sólo la bellota pendiente, así que no hay máquina q. lo limpie.

Fábrica de Tejidos *S^a Catalina,* tejen algodón sólo para géneros de malla que llaman (o sea de punto) y lana lo demás, *paños* muy buenos; bastos para los serranos de Bolivia y Perú y ejército y finos para las sastrerías de Lima. No exportan. Director un italiano. Hacen también *frazadas* (= mantas de cama).

El asilo del *Divino Pastor de Sta. Rosa* (pareja al de Quito de las indias del Napo de donde se tuvieron que retirar la casa) cosen, bordan (camisas, corsés, enaguas de encargo), tejen de punto con una máquina chica, hacen media a máquina (media y media al día), imprenta y encuadernación, redactan los textos las monjas y los imprimen las alumnas.

[Españoles en Lima y otras poblaciones]

Gallo, de Escalada, Burgos, tiene el más suntuoso *rancho* del Barranco y la huerta más espaciosa y hermosa. Metido en minas del cerro de Pasco de plata y cobre, las trabaja para venderla en tranvías, ferrocarriles y todos los grandes negocios. Tiene unos 6 millones de pesetas. Presidente del Casino.

Garagorri (de Balmaseda). Presidente de la beneficencia española. Apenas habla bien el castellano con *pues* y alguna mala concordancia. Rancho más modesto en Barranco. A la entrada se ve lo primero una pared pintada con la vista de Balmaseda enorme, hecha por un pintor peruano bajo la dirección e indicaciones de Garagorri! Varias pinturas antiguas; espiando lo que me gustaba; me ofrece el torero, y luego una cabeza de San Juan; la hija que no había oído que me mandaría el San Juan le advirtió por lo bajo «papá, le gusta el San Juan».

En *Paita* buena colonia española rica. En *Pisco* que tiene 6.000 habitantes, hay 35 españoles todos con buenas casas de comercio. La mejor casa de la Plaza de Pisco es del cónsul español, madrileño, de origen vasco. De *Sullana* me felicitó por telégrafo a Paila la colonia española. En *Mollendo* no había sino 2 españoles y un hijo de españoles que me saludó y había pasado 10 años en España y conoció el estudio de Luis.

Mons. Bavona me dice que la colonia más numerosa en el Perú es la *china* (25.000 chinos de colonia me dicen en la Legación china); la más importante la *italiana.* Y luego la *española* (Marzo, 1905). Boix el librero me dice que antes de la española están la *francesa* y la *alemana.* En el Casino español (en el mejor sitio de Lima en la Plaza de Armas esquina a la calle Mercaderes) sólo 50 socios españoles y 150 peruanos. Los capitalistas son Gallo Gíez de Escalada (Burgos) y Garagorri (de Balmaseda) y comiendo conmigo me decían que la colonia española de Lima era la menos importante de toda América.

Colonia española; comparaciones

Emigración de chinos abundante. En *Pacasmayo* se ve desde el barco en un cerro cementerio enorme de chinos, algo separado del de los demás y más lujoso. Son Católicos pero tienen cementerio aparte.

En el *Callao* casi todas las tabernas son de chino con rótulo en chino y anuncios chinos. Ejercen la profesión de médicos sin título y no se les persigue porque se escudan diciendo que son herbolarios y que sólo se limitan a vender las hierbas. Después de agotar todos los médicos se llama al médico chino como al curandero. Es sinónimo *médico chino* de *unción* o testamento, señal de agonía.

Necesidades de la Colonia

Leguía (M° de Hacienda y presidente del Consejo) me decía en la comida de despedida —Lima, 9 abril 1905— que se imponía *subvencionar una línea de vapores españoles* al Pacífico. Que España importaba 3 millones de pesetas de algodón para las fábricas, mucho de ello peruano, y que el Perú importaba de España mucho género de tejidos con marchamo de París y vendido en París pero hecho en Barcelona, y conservas, jerez, etc.— El flete más caro de las mercaderías españolas lo oí lamentar a un peruano proveedor de casas bolivianas en Antofagasta.

...

Toros

La Plaza de Lima contrata al *Saleri*. *La Prensa* (16 Dic. 1904) de Lima que habló en favor de la suerte de pica, poco menos que insultando a los que la censuraban y publicó caricaturas sobre la suerte, etc. (4 Dic. 1904), da la noticia y la de la contrata de Picadores Bomba y Canales [en Perú no hay sino capeadores a caballo cuya habilidad consiste en llevar el hasta (sic) del toro pegada al estribo del caballero y en la agilidad del caballo; los picadores son españoles siempre] dice «estamos seguros que con el estreno de un nuevo diestro con la suerte de pica, por la que el público tiene gran entusiasmo y con el ganado especial para esta corrida, la plaza estará llena hasta los bordes». Dicen que la plaza es mayor que la de Madrid.

Varios concejales solicitan la reforma del reglamento de la plaza y supresión de la suerte de pica. *La Prensa* —21 Dic. 1904— se queja de que mientras ven impasibles las cifras de muertos de tuberculosis [y algún caso de bubónica], esos ediles se opongan a la afición general «sabiendo que la plaza está vacía cuando no se anuncia este espectáculo» que defiende como «emocionante y hermoso».

(Entre sus notas incluye un recorte de *El Tiempo* de 13 de marzo de 1905 con la reseña de la novillada del día anterior —domingo—. Curiosamente el cronista se queja de que la empresa «no tuvo la cortesía de mandar a esta casa una mezquina localidad».)

Otras muchas notas podría ser citadas. La curiosidad de don Ramón era, ciertamente, omnicomprensiva. Varias hojillas están dedicadas a resumir la evolución histórica del Perú, en otra encontramos datos sobre la población en 1876 «2.629.663 habitantes más 350.000 salvajes. Unos 18.000 europeos de los que 1.700 son españoles».

También anota las características geográficas:

Tres zonas: de Norte a Sur, *La Costa;* entre la cordillera Occidental y los Andes está *la Sierra* y desde la vertiente oriental de los Andes hasta la frontera de Brasil y Bolivia *la Montaña* o región de los bosques.

Costa sin lluvia, de Junio a Septiembre hay rocío u orbayo: *garúa*, y algunas gotas que duran pocos minutos. Temperatura en Lima de 19 a 20 grados, gracias a la corriente fría del Polo Sur que choca contra Chile y sigue al Norte.

Sierra suave de clima y lo más poblado de Perú, fértil; pero la *Puna* es lo más alto, 3000 ó 4000 metros, landas miserables pobres de vegetación y gris el cielo y el suelo.

Montaña o mar de verdura toda humedad y verdura, contrasta con la aridez de la costa.

Tormentas frecuentes. En Lima, unas 8 al año. De los países más ricos en minas. Los indígenas recogen oro de las arenas de los grandes ríos de la montaña haciendo presas permanentes.

Y por supuesto el lingüista se interesa por las lenguas aborígenes y anota:

Quichua hablado con variedades, el quiteño, el de Cuzco que pasa por clásico, etc. El *aymará* también con conjugaciones y declinaciones, en las alturas de Torata, La Paz, etc. Otras lenguas diversas como la *puquina* en algunas poblaciones del Titicaca.

Y tras señalar que el Congreso está formado por el Senado (40 senadores) y por la Cámara de Diputados (80), «elegidos entre los peruanos con renta anual de 400 soles o que sean profesores de alguna ciencia»; «Electores: todos los que sepan leer y escribir, sean jefes de taller, posean inmuebles o paguen cierta contribución»; registra que hay Universidad Mayor en Lima y menores en Trujillo, Ayacucho, Cuzco, Puno y Arequipa.

También se preocupa por la actuación de los médicos que atienden a los pasajeros de los barcos que hacen escala en el puerto del Callao. O por el estado de las carreteras o de los ferrocarriles. Y por supuesto, de las producciones agrícolas y de las mineras.

Como ya hemos visto, una de las preocupaciones o curiosidades de don Ramón era —también en Ecuador, en Chile y en Argentina— la enseñanza militar y la organización del ejército. En Perú le llama la atención la influencia francesa que cree percibir en la Escuela Militar y anota los galicismos usados: «hice un telegrama, hizo una reclamación al respecto (en vez de reclamó de ello)». Y señala «la unión de las clases y los oficiales en la misma escuela para que aprendan la convivencia y el mando».

Tras hablar de la influencia francesa y quizá por simple asociación de ideas, escribe: «Capitales que se van a comer a Francia» y tres líneas más abajo concreta:

> El hermano de Candamo que fue Presidente de la República peruana vive siempre en París comiéndose la renta de 40 millones de soles que tiene; regaló 500.000 soles a su hermano para la elección presidencial, pero nunca hizo legado a su tierra. En Lima podría ser un príncipe con sus rentas y hacer mucho bien al país y en París no tiene más que la satisfacción de ser un vecino de una ciudad muy hermosa.

Como queda dicho páginas atrás, el 9 de abril el presidente del Consejo de Ministros y ministro de Hacienda, Augusto B. Leguía (futuro Presidente de la República), ofrecería a don Ramón Menéndez Pidal una comida oficial de despedida. Su misión en Lima podía considerarse concluida tras varias reuniones de trabajo y análisis de las opiniones de unos y otros, acopio de materiales y consultas bibliográficas que le permitiesen, ulteriormente, preparar el informe que le había sido encomendado por el gobierno español.

Pero al ilustre maestro y académico aún le quedan muchas jornadas de viaje. El día 13 embarca en el puerto del Callao hacia Valparaíso. Comienza así la parte descansada de su visita americana. Muchas notas, algunas fotografías y postales se conservan como testimonio de sus días en Chile y en Argentina. Así las relativas a la excursión a la laguna del Portillo en los Andes chilenos que lleva a cabo el 1 de mayo, o aquella en la que da noticias acerca de Valparaíso cuyo emplazamiento encuentra que «es muy original: la parte moderna es un ensanche sobre el mar, y la población antigua queda encaramada en varios cerros separados por barrancos y a los cuales hay que subir por ascensores funiculares».

Al recorrer las calles de Santiago observa: «empedrado infernal, lleno de baches y huecos faltos de piedras pues no recomponen esperando asfalto que cuesta muchos millones de pesos que se filtran en mala administración... Sólo en la Avenida de Brasil empezaban a asfaltar en Abril 1905». Anota que la Plaza de Santiago es menor que la de Lima o que el manto es más usado que en Quito y en Lima.

Pero sus observaciones son más extensas cuando se refieren a las tres cuestiones que ya hemos visto también le interesaron en Ecuador y en Perú: la enseñanza, desde la

escuela a la Universidad; la situación de los españoles; y la organización del ejército. Y así encontramos una octavilla con datos muy precisos acerca del Instituto Pedagógico de Santiago: asignaturas que se imparten, horas de clase, honorarios del profesorado, etc. Otra anotación se refiere al Liceo superior de niñas, también de Santiago, cuyas alumnas siguen dos cursos previos al Instituto Pedagógico, en los que estudian francés, inglés, alemán, biología, química. El centro le causa buena impresión y anota que tiene «buenos gabinetes modernos alemanes; el de botánica, austríaco. La directora extranjera ¿alemana?». Y con minuciosidad informativa por los detalles concretos añade: «Mobiliario modelo de poco espacio para que la niña pueda "pararse" dada la estrechez de hueco para pararse. La tabla de pupitre se pliega quedando en forma de atril y el asiento gira hacia atrás».

Cuando visita la Universidad toma nota de que tiene cuatro pensionados en Nueva York para estudiar agricultura, otros cuatro en Londres estudiando cría de ganados, tres en Francia estudiando pintura y otro en España también estudiando pintura.

Las anotaciones acerca del ejército chileno presentan un especial interés por cuanto estaba reciente el proceso de profesionalización de dicho ejército, impulsado por el presidente Balmaceda quien había contratado una misión militar alemana dirigida por el coronel Koerner, la cual había llegado a Chile en 1886. Menéndez Pidal, casi veinte años después, nos cuenta sus impresiones: «Ejército chileno todo con instructores alemanes. Hoy el jefe superior es el Gral. Koerner que tiene hijo chileno pero educándose en Berlín. Cuando la sublevación contra Balmaseda él apoyó a los sublevados y estuvo a punto de ser cogido en Valparaíso por los destroyers que permanecían con Balmaseda contra toda la Escuadra sublevada».

A continuación reseña distintos datos: en la Maestranza le enseñan 500 cañones de campaña, en el cuartel de artillería Tacna le muestran el cañón divisible «igual al de campaña pero que se desatornilla por la mitad y puede ser transportado por 7 mulas con municiones»; y más detalles acerca de la defensa de Valparaíso y su dotación o de la Escuela Naval, «muy bien montada». La Escuela Militar de Santiago —una de las piezas clave en la reforma inspirada por Koerner— «tiene un edificio nuevo espacioso, casi lujoso. Uniformes nuevos. Pasos de parada alemán. Gimnasio sueco recién montado que costó un dineral».

Las notas que escribe Menéndez Pidal a propósito de la colonia española en Chile o de las características del comercio español en aquel país, demuestran, una vez más, la calidad del espíritu de don Ramón y su interés por la presencia y quehacer de sus compatriotas en los países de ultramar. Como siempre nos encontramos con noticias precisas: en Antofagasta hay «unos 400 españoles entre la ciudad y el interior salitrero, según el cónsul, pero inscritos sólo 6». En Coquimbo unos 35 españoles y en Santiago «hay 7 u 8 mil que comercian con trapos generalmente. En el Círculo Español hay 430 españoles. "La Española", sociedad de seguros es la más fuerte de las extrangeras después de dos chilenas, está antes que la italiana y la alemana. Tiendas La Madrileña, La Asturiana, La Praviana. Por todas partes se hallan».

Pero en otra octavilla reseña sus observaciones acerca de lo que califica de *deficiente* comercio español, y ello por la «falta de formalidad y exactitud». Y entre los ejemplos que pone para fundamentar su juicio, encuentro significativo el siguiente: «Un viajan-

te zaragozano de la casa alemana de trapos de Santiago que vende 5 ó 6 millones de pesos anuales, que me encontré en Tartal a bordo, fué a Barcelona, pidió 2.000 colchas de tales colores con tal envase y en vapor alemán; vinieron retrasadas, los colores alterados, el envase inferior, el flete diverso pues no hubo facilidad, etc.»

También señala que falta información, que «no fían», y concluye: «Poca ambición y poco riesgo, poco celo por agradar y en extender el negocio. Defecto también general que debe corregirse en las escuelas, con educación, como la envidia otro gran defecto nacional de que se quejan los individuos de la colonia española».

No es posible citar con la minuciosidad merecida todos y cada uno de los temas que suscitaron el interés y la curiosidad de Menéndez Pidal, en sus breves semanas en Chile. Pero no puedo dejar de mencionar las notas escritas por don Ramón acerca del salitre, tan esencial para la economía chilena, sobre cuya producción y exportación reseña datos y noticias precisas. Tampoco falta una nota escrita acerca del popular y peculiar tipo chileno que es el «roto». Merecería esa nota su completa trascripción como muestra muy significativa de la agudeza observadora de nuestro insigne académico. Vayan, al menos, algunos expresivos fragmentos: «El roto chileno no teme la muerte, es fornido y recio; especial en toda América, gran mezcla de araucano y español. Un minero inglés que fue a Araucania llamó a un araucano vendedor de frutas para hacerle preguntas y admirar su tipo y luego le quiso dar una peseta. El araucano le miró de arriba abajo sin tomarla; nunca se le olvidaba al inglés de Antofagasta la mirada digna y señorial que le dirigió sin decirle palabra». O éste: «A Chile como país pobre no iban a buscar oro; iban los segundones a pelear con los araucanos y de su fusión nace la raza chilena. Un boliviano al presenciar los cantos patrióticos en las escuelas y observar el sentimiento patriótico chileno desde la costa a los Andes, dijo: ''Esta unidad nos venció en la guerra a bolivianos y peruanos''».

Y tras las jornadas chilenas, don Ramón emprende el viaje desde Santiago hacia Buenos Aires. El 3 de mayo el tren en que viaja desde Mendoza choca con otro en Alto Grande. Este pequeño accidente le permite vivir una experiencia cuyo relato nos ha dejado en una de sus octavillas. En su tren «iba una compañía de soldados argentinos que se bajó al andén con guitarras y bagajes. El hambre del desayuno se dejaba sentir en todos los pasageros. Yo logré por un peso derecho a un bocado de cordero que asó el jefe de estación. Unas mujeres (del tren?) encendieron una hoguera y pusieron dos teteras con agua a hervir. En una taza de hierro esmaltado llena de hierba mate del Paraguay tenían un tubo de latón con un colador en la parte inferior a modo de paja de horchatería, para chupar el agua caliente que vertían sobre las yerbas. Acabada de chupar por un soldado devolvía a la mujer la taza con el chupador dentro y sin sacarlo ni limpiarlo, la mujer espolvoreaba las yerbas con azúcar, vertía de nuevo agua caliente y alargaba la taza a otro soldado, y así a todos».

La popular ceremonia del mate ha quedado precisa y sencillamente descrita en esta breve «estampa costumbrista». Tras el accidentado viaje, la visita a Buenos Aires de Menéndez Pidal, de diez días de duración, estaría dedicada —es fácil imaginarlo— a los temas que hemos visto le han atraído en las ciudades antes visitadas. Dos octavillas se conservan en su archivo: una dedicada a centros de enseñanza en Buenos Aires y otra en la que recoge diversos datos acerca de la colonia española en Argentina. Los centros

escolares que visita son la Escuela «General Sarmiento» para niñas y la Escuela «General Roca» para niños. En ambos casos se trata de edificios importantes, al segundo de ellos lo encuentra «elegante y suntuoso». Le sorprenden algunas novedades didácticas. Así que en las clases de historia se hagan continuas preguntas lo que mantiene despierta la atención de las alumnas; en la Escuela «General Roca» anota que en las aulas hay un cartel colgado con uma máxima «que se muda cada día al empezar la clase y se explica: ''el progreso del mundo se funda más en dotes de carácter que de inteligencia''».

También registra que en este centro hay «clases de escribir en máquina, taller con 40 ó 60 bancos de carpintero para trabajo manual, jardín cultivado por alumnos, el césped por los de tal sección, las plantas por otros. En la Recoleta tiene la escuela campo de ejercicio físico, foot bal es voluntario, pero de los 400 niños asisten 350 con entusiasmo».

Es evidente que estas anotaciones son muy expresivas de la preocupación pedagógica de don Ramón y no es aventurado pensar que el reseñar estas actividades escolares demuestra su conformidad y agrado.

La otra octavilla tiene por tema la situación de la colectividad española: de 8 a 10.000 españoles, le informan, hay en la provincia de Mendoza, en cuya capital visita la bodega de Balbino Arizar, navarro, donde «tienen vinos de cepas criollas o españolas que son los únicos que gustan a los naturales; las cepas francesas dan vinos para los colonos extrangeros».

Doce mil españoles residen en la provincia de San Juan. Don Ramón anota que según Gomara, director de *El Diario Español,* la colonia española acaso es menos numerosa que la italiana pero más selecta y acomodada. De todos modos, Gomara cifra en 400.000 los españoles residentes en la Argentina. La minuciosidad pidalina llega a reseñar datos tan concretos como éstos: «45 millones giró a España el Banco Español del Río de la Plata (uno de los mejores edificios de banco entre los muy lujosos que se hacinan en la calle de Reconquista y Bartolomé Mitre) procedentes del pequeño ahorro de los emigrados que remiten a sus familias». Y añade este comentario: «El *espíritu de ahorro* es una enseñanza beneficiosa que el emigrante da al criollo, según me decía el intendente de Valparaíso; por carecer de esta enseñanza resultaba Chile inferior a la Argentina en que con 3 y medio millones de habitantes sólo tenía 50 millones de capital flotante mientras la Argentina con 4 millones de habitantes tenía su banca 300 millones de capital flotante».

Del viaje de regreso a España que hace a bordo del buque francés *Atlantique,* sólo dos breves notas hemos encontrado en el archivo y las dos relativas a las colectividades españolas en Uruguay y en Brasil. En el primero reseña que hay 55.000 españoles residentes, son «los primeros ganaderos ellos, que en Galicia y en otras regiones de España, no saben sino dejar que los animales crezcan, aquí traen de Inglaterra un toro de 40 mil pesos o un morueco merino (no de España!) de 3 ó 4 mil pesos para reproducir y mejorar».

En Brasil aparte de citar que en Río hay 25.000 españoles (y da la cifra de 800.000 habitantes para la entonces capital brasileña) y que en el Estado de São Paulo hay 30.000 españoles de los cuales 10.000 están en Santos, también reseña los periódicos publicados por los españoles: *El Correo Gallego, La Tribuna* y *La Voz de España.*

Pero la preocupación de Menéndez Pidal por las colectividades españolas en Hispanoamérica no se redujo a recoger datos estadísticos o comentar sus actividades comerciales. Lo demuestra una octavilla en la que compara la política migratoria seguida por Italia con la española. Bien merece esta nota ser trascrita en su totalidad:

El emigrante italiano cuenta con su gobierno siempre. Hay escuelas italianas en Argentina. En el barco español trasatlántico que trae emigrantes italianos, el gobierno impone un comisario regio italiano que se sienta al lado del capitán y prueba la comida de los italianos y vigila su instalación obteniendo para los emigrantes el derecho de subir al castillo de proa. Una española se quejaba a Gomara [director de *El Diario Español* de Buenos Aires] que venía mareada y no se la permitió salir del encierro mientras los italianos se burlaban de ella.

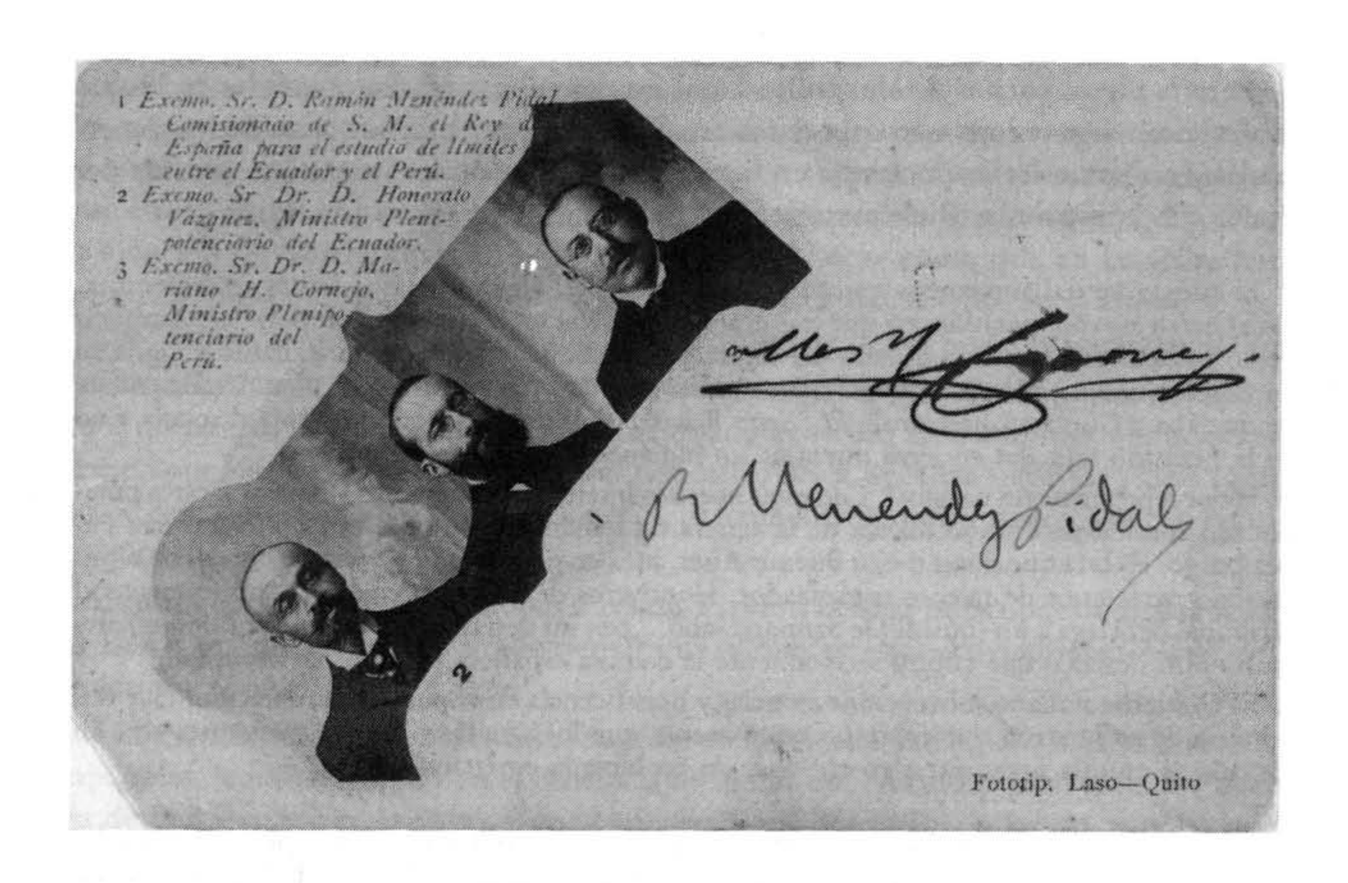
Mejor representación nacional. Con estar nuestros intereses en Marruecos y América, estos puestos son considerados como huesos de la carrera diplomática y los ricos van a Viena o San Petersburgo. Habría que dotar mejor Buenos Aires, México y Santiago y enviar personajes de reputación y secretarios de talento organizador. Hontiveros de Montevideo (1905) quiso enviar al Tribunal del Haya a un cónsul! De Santiago salió... con un desfalco procesado. De Buenos Aires hubo otro desfalco que cubrió secretamente la colonia española para no dar escándalo.

El Gobierno italiano subvenciona escuelas y Beneficencia en el país de inmigración. Hay Ministerio de emigración que cobra un tanto menos que los agentes y proteje y se enriquece. En España se estudia organizar algo en lugar de prohibir la emigración.

Se hace preciso poner fin a esta serie de glosas y comentarios a las notas viajeras del gran sabio y humanísimo personaje que fue don Ramón Menéndez Pidal. Pero cabe preguntarse por qué no han salido a relucir hasta ahora dos grandes cuestiones, los dos grandes temas que presumiblemente más interesaron a don Ramón, y más ocuparon sus días especialmente en Quito y Lima. Es decir, por una parte el estudio y preparación del informe que había de elevar acerca del diferendo entre Perú y Ecuador a propósito de su frontera común. La otra cuestión se refiere a su condición permanente de investigador de la lengua española y de esa forma poética popular y tradicional que es el romance.

Sin duda alguna, cabe deducir que todas las notas y apuntes que en relación con el problema de la frontera peruano-ecuatoriana fueron ordenadas en una carpeta especial por don Ramón, y que las utilizó en la redacción, largamente meditada, del Informe que como Comisario Real presentó al ministro de Estado con fecha 22 de enero de 1908. Esta Memoria ha permanecido inédita hasta que en 1984 la publicó el profesor uruguayo Gros Espiell en su libro *España y la solución pacífica de los conflictos limítrofes en Hispano-América* (Madrid, Cuadernos Civitas, 1984). El profesor Gros Espiell describe las actuaciones del Consejo de Estado y de la Comisión Especial o Técnica designada para el estudio del diferendo peruano-ecuatoriano, y habla de que la difusión del proyecto de sentencia arbitral «provocó una airada y violenta reacción e incidentes que llevaron a los dos países al borde de la guerra». Y añade: «En las circunstancias antes referidas el Gobierno español aconsejó inicialmente al Real Árbitro aplazar la emisión del fallo. El 24 de noviembre de 1910, finalmente, ante la imposibilidad de dictar un fallo aceptable para las partes, dado el encono de la discusión y las imputaciones hechas en esos meses, el Árbitro se inhibió de dictar sentencia».

¿Qué significó en la vida de don Ramón el desempeño de esta importante y delicada misión? No hagamos conjeturas pues una nota manuscrita, probablemente al poco tiempo

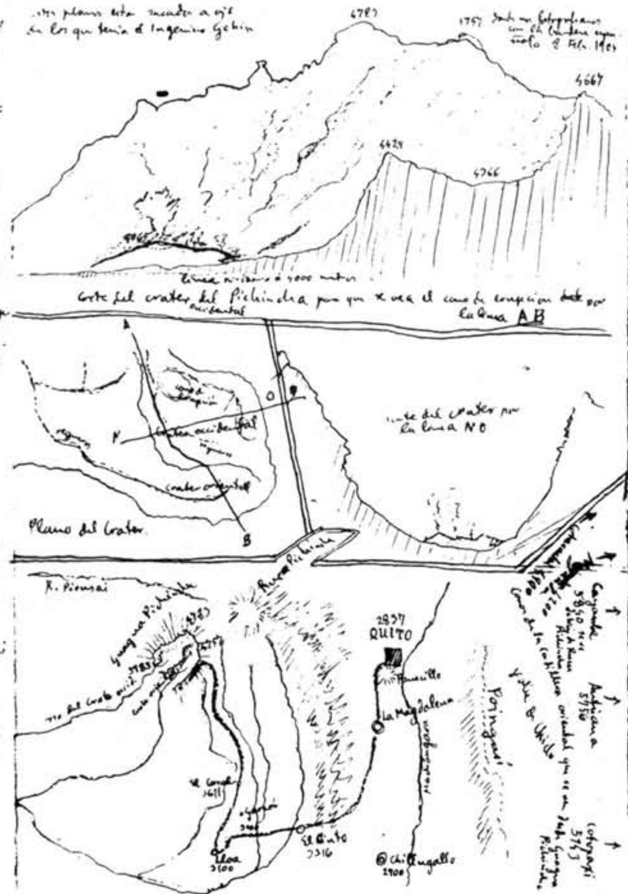


[illegible] en la garganta del caballo. La vuelta (en cráter al almuerzo de 11 ¾ a 11 [illegible] del almuerzo a garganta de 1 ½ a 3 [illegible], de garganta a Quito de 4 a 6 [illegible] [illegible] por Lloa [illegible] haciendo llamar Garzón (por cuanto que el asistente del Mayor Cabrera se [illegible] también Garzón y siempre que le llamaban [illegible] creía que le hablaban en francés) donde la señora se mostraba satisfecha por haber sido la única limeña que había subido al Pichincha.

En el almuerzo [illegible] brindé por María mi colaboradora a quien las señoras quiteñas quedaban en deseo de haber obsequiado. Álvarez [illegible] encargo expreso del Sr. [illegible] (Plenipotenciario ad hoc!) ya hace el mismo brindis.

El cráter sombrío, de 700 a 400 metros de hondo, la tierra [illegible] toma color de sepia [illegible] y allí abajo, el cono volcánico con manchas, de azufre, echando columnas de vapor claro como un [illegible] que [illegible]. Su descenso es muy trabajoso, y hasta peligroso porque todas sus paredes internas son de ceniza disgregada, y piedras volcánicas envueltas en la ceniza que se desprenden y ruedan solas causando ruido de mundo, un soldado y otro de la excursión mía bajaron sentados dejándose caer pero sólo al cráter oriental ó pequeño. Bajando sólo unos tres metros, en el cráter oriental, naturalmente, que es el de paredes más bajas se nota un abrigo especial. Cuando el viento es favorable como a nosotros nos pasaba, desde el borde del cráter [illegible] se nota olor a azufre. Martínez el [illegible] cree que se puede asegurar que el volcán no volverá á estar en actividad y se apagará definitivamente. Sacan cargas de azufre!! con lo trabajoso que es subir. – y en las faldas nieve para [illegible] a Quito.

Mañana espléndida y despejada a pesar de la frecuente niebla que aquí quita de ver los paisajes. Llevábamos ya 6 ó 8 días sin llover lo que aquí es extraordinario, y al día siguiente de venir del Pichincha [illegible] mañana nublada. Aunque por las mañanas nunca llueve (sino de 2 a 6 tarde). La falta de niebla es rara en las alturas. Los valles [illegible] que están despejados. La vuelta ya la hicimos con niebla en el horizonte, y algo de garúa.



de su regreso de Hispanoamérica, nos resulta muy esclarecedora del estado de ánimo del ilustre viajero. Dice así:

Límites 1904-1905

Acepté en la inteligencia de que mi misión era escribir una memoria histórica sobre el asunto. Luego al acercarme a Guayaquil hubo aviso de que yo iba, noté la aparatosidad que daban a mi viaje. Luego tuve que soportar acompañante militar en mi viaje a Quito, banquete diario hasta en las etapas del viaje, discurso diario, fiesta continua, ser huésped del Estado, recepciones y bailes, que al pasar por los cuarteles me presenten armas, no sé si asistir o pasar revista a tropas. No era ya preparar históricamente el laudo sino dar una opinión que fuese base de aquél.

En fin, veo que mientras el asunto estuvo en mi poder logré inspirar confianza a ambos litigantes. Cuando entregué el asunto al M° de Estado el Ecuador, como más débil, se sintió inseguro y se retiró del arbitraje.

Con todo lo enemigo que soy de vida que no sea mi trabajo, fue aquella vida para mí de contrariedad. En fin tuve la suerte de que los plenipotenciarios designados para tratar conmigo y acompañarme a España fuesen dos personas, cada una por su estilo opuesto, con quienes podía tener trato agradable. Vázquez, hombre sagaz, espíritu delicado, criado a la lectura de nuestros místicos. Cornejo, hombre de gran ímpetu e intriga, documentado, de grandes lecturas, admirador de Echegaray.

Se trata de un excelente autorretrato de don Ramón: su discreción y timidez, su seriedad científica, su perspicacia psicológica, su sencillez y humildad... quedan totalmente reflejadas en estas notas confidenciales.

Volvamos a la otra cuestión: ¿por qué no aparece en esta colección de notas referencia alguna a su preocupación por la difusión de los romances españoles en Ecuador o en Perú? No es difícil conjeturar que las papeletas y anotaciones relativas a este tema pasaron a la carpeta de materiales que le sirvieron para redactar el artículo que publicó en la revista *Cultura Española,* núm. 1, febrero de 1906, con el título de «Los romances tradicionales en América».

En ese trabajo parte don Ramón de una afirmación inicial: «Hasta ahora no se conocía ningún romance tradicional de la América española». Cita varios autores hispanoamericanos que abundan en la tesis de que en sus patrias respectivas no se conocen poesías populares en las que se pueda reconocer los romances tradicionales españoles. Sin embargo, don Ramón apoyándose en textos de Bernal Díaz del Castillo y de Fernández de Oviedo piensa que si los españoles de la primera hora llevaron al Nuevo Mundo los romances y los cantaron y recitaron, lo lógico es que hayan permanecido por tradición oral. Y que más tarde «la continua emigración... a América tuvo que seguir propagando la tradición allá».

Abrigando la confianza de que esta semilla literaria de la colonización no podía haber quedado infecunda, me propuse descubrir las muestras modernas del romance tradicional americano, con ocasión de un viaje por algunas Repúblicas del Sur de América, que hice en el año 1905.

Mientras que en El Ecuador no logró hallar nada, quizá porque como escribe: «no pude por mí mismo ponerme en contacto con la tradición e interrogar a las gentes del pueblo», en el Perú tuvo la fortuna de que el doctor Mariano H. Cornejo le proporcionase una curiosa versión del romance *Las señas del marido.* Esta versión limeña es la única que publica en su citado artículo.

Cuando siga viaje a Chile y Argentina la cosecha será más estimulante y copiosa. Se encuentra libre de compromisos oficiales y puede dedicarse a sus investigaciones prefe-

ridas. Escucha el parecer de eruditos, compara versiones. Cuando el barco en que viaja de regreso a España hace una breve escala en Montevideo, aprovecha el tiempo para visitar una librería «donde tuve ocasión de interrogar a cuatro niñas nacidas allí» y que le cuentan o cantan los romances de corro que conocían y que «eran poco más o menos los mismos que se cantan en Madrid: el *Mambrú, La aparición...*»

Es preciso terminar el análisis y comentario de las notas de viaje que don Ramón Menéndez Pidal escribió a lo largo del que llevó a cabo en 1905 por varios países de América. Por supuesto, que soy consciente de no haber agotado el tema pues otras muchas notas quedan inéditas o han sido muy brevemete comentadas. No he pretendido sino presentar una faceta más de la rica y admirable personalidad del que fue gran patriarca de la cultura española. Resulta innecesario subrayar, una vez más, sus dotes de observación, su plural interés por la vida y costumbres de las gentes y lugares que visitaba. Todo ello diseña una calidad humana, una personalidad mucho más compleja de la que podía atribuirse a un erudito, a un sabio investigador de la historia y de la filología.

Creo que el mejor modo de cerrar estas páginas es con un texto del propio don Ramón, cuya redacción cabría situar hacia 1955:

> Viajar por viajar, por el gusto de ver ciudades y paisajes no es para mí. El Eclesiastés no dijo por mí aquello de que «no se harta el ojo de ver». Mis ojos no tienen esa codicia, porque las cosas vistas no me dejan recuerdo duradero como a mi yerno Catalán que después de 10 años de ver una ciudad puede al volver a ella guiarse entre sus calles y edificios. El apego a mi mesa de trabajo triunfa de la curiosidad de ver y me convierte en un ser inmueble.
>
> Hablando de esta repulsión con Karl Vossler una mañana de 1944 a la sombra de los olivos de mi querido Chamartín, me objetaba: «¡Pero usted es el romanista que más ha viajado!» Efectivamente. No concibo el viajar por pura curiosidad, aunque sí, con un objeto muy preciso. Cuando quiero moverme, sobre todo a caballo o a pié que esto sí me atrae, invento un pretexto relacionado con mis trabajos: los lugares épicos de los Infantes de Lara o del Cid, el recoger romances de la tradición oral u otra cosa así, y el interés permanente de mis estudios me sostiene.
>
> Para averiguar ciertos límites dialectales del leonés recorrí las provincias de Asturias y de León durante 50 días bajo el sol de Agosto y Setiembre, a caballo, sin dormir dos noches en el mismo lugar. Para viajes al extranjero ya necesito que el impulso venga de fuera de mí: una petición de conferencias, el encargo sobre los límites entre el Ecuador y el Perú, u otra cosa así, de las que me hicieron recorrer la Europa y la América varias veces, y en definitiva siempre después de viajar agradezco el beneficio espiritual que el viaje reporta por lo cual si no me gusta viajar, me gusta haber viajado.

Antonio Lago Carballo

La literatura oral en la historia bubi[1]

La elaboración de esta aproximación sucinta de la literatura oral en la historia bubi no implica un exhaustivo estudio de la misma, sino más bien, y como más tarde se podrá comprobar, una breve y a la vez clara presentación de nuestra literatura oral, tema hoy bastante desconocido.

La interrupción de nuestro caminar libre ha supuesto para nosotros un estancamiento cultural o quizás una desviación histórica, dando lugar a una distorsión lingüística con la aparición de un discurso mixto y «babélico». Este hecho, motivado en parte por nuestro esfuerzo mental al tener que hacer uso de más de una lengua extranjera para comunicarnos con nuestros hermanos de pueblo, revela el conflicto interno que se está desarrollando en nosotros (como consecuencia de la no asimilación en muchos casos de las culturas vehiculadas por dichas lenguas extranjeras), al igual que el deseo desesperado e inevitable de cantar nuestra historia, aunque sólo sea de forma oral, para demostrar al mundo que tenemos historia e identidad, porque tenemos cultura y lengua, aunque no podamos transmitir el contenido de éstas en una lengua bubi escrita y oficialmente reconocida, una lengua con la que poder llevar nuestras informaciones y nuestras vivencias hasta nuestros hermanos, edificar nuestro hogar, sin necesidad de pasar por el irremediable proceso de la transliteración: del bubi al castellano, como es el caso que nos ocupa.

La larga distancia que existe entre el bubi y su cultura, así como la casi rápida asimilación de la cultura hispánica, han motivado la creciente inseguridad y desprecio hacia nuestra propia historia, como consecuencia de la desvalorización de todo aquello que tuviera que ver con nosotros, gracias a las opiniones de nuestros maestros. Pero la historia no ha muerto, porque de una u otra manera, seguimos hablando de ella, y es necesario que hablemos de ella a otros pueblos, en este caso, a los pueblos de Europa y del resto del mundo, porque forma parte del patrimonio histórico y hay que protegerlo. Nuestra historia ha pasado a ser atemporal, porque ya no hablamos de ella como algo localizable en un determinado momento, aunque todo demuestre que permanezca allí donde la dejaron nuestros antepasados.

La utilización del gentilicio bubi supone el reconocimiento de los individuos a los que se refiere. Existe hoy el bubi porque ayer también existió, porque ha habido otros antes que nosotros que se hacían llamar bubis. Ha habido y hay historia porque hay

[1] *Según la Real Academia Española de la Lengua (Diccionario), es el negro indígena natural de Fernando Poo, actual isla de Bioko en Guinea Ecuatorial.*

evolución (aunque muy luenga en lo que a nosotros respecta). Sin embargo, nuestra historia parece haberse detenido, fruto de la retroacción de que parece haber sido objeto. Si nos remitimos al pasado, podemos llegar a vislumbrar la interrupción que hemos aludido más arriba. La proximidad de las civilizaciones negroafricanas de Ife, o las de los imperios de Ghana, Yoruba, etc. ha originado un cambio rápido en la estructura sociopolítica bubi, creando un rey y una corte, aunque de forma incipiente. Todo esto lo vemos recogido en los relatos históricos que nos han legado nuestro antepasados, relatos que supo recoger muy bien el alemán Gunther Tessman en su libro *Die Bubi auf Fernando Poo.*[2] Quizá fuera él el único europeo que recogiera tan grande reliquia hoy día desconocida por muchos de nosotros. No obstante, y a pesar de tener unos reyes y una corte incipiente, vemos cómo este proceso quedó interrumpido, no porque el bubi quisiera destruirlo, sino más bien, porque la fuerza con la que la cultura blanca penetró en la nuestra motivó tal paralización, un retroceso irremediable, tal vez un abrazo mortal entre el bubi y su cultura, procurando guardar celosamente aquello que sus mayores le revelaron. Ahora es tarea nuestra «desfosilizar» nuestra cultura, cantar la historia y revivirla, porque somos el relevo de los bubis de ayer. Y como ya dijimos antes, es necesario que la conservemos, convirtiendo el abrazo mortal antes aludido en un mano a mano entre nosotros y nuestra cultura, nuestra tradición, enseñando a nuestros maestros lo que tuvieron que enseñarnos y no supieron.

La nuestra es una historia sin textos, pero posee sus huellas. Arqueólogos, etnólogos y otros historiadores interesados en la evolución del hombre, sobre todo el R. P. Amador Martín admiten la existencia de una cultura bubi,[3] porque han visto las huellas evidentes de la cultura que reconocen, huellas en algunas ocasiones más orales que físicas o materiales. Una historia sin textos no deja de ser historia. Nuestros padres hicieron nuestra historia sin textos y supieron conservarla. De nosotros depende hoy día su desfosilización y su adaptación a los momentos actuales.

Hasta ahora nuestra literatura nos ha sido transmitida de forma oral, al igual que nuestra historia. Es esta literatura oral la que hoy queremos dar a conocer y a la que muchos estudiosos reconocen como el libro oral de las culturas sin escritura. La literatura no solamente abarca cualquier forma de comunicación escrita. También incluye la comunicación oral, la que utiliza la palabra como medio para llegar a unos y otros. La literatura oral mide la capacidad retentiva del oyente, que a su vez es o puede ser el narrador del hecho que pudo contemplar directamente o que alguien le narró. Esto demuestra que el individuo observa unos hechos que después narra a otros que no pudieron estar presentes. En ese mismo momento, el oyente reconoce al narrador, así como la existencia de una obra, reciente o no, dado que nunca se cuestiona la «fecha» de la composición de la misma. El oyente no suele ser un mero elemento receptor. Se erige en testigo de su propia tradición oral, de su «literatura oral» y exige rigurosidad en cuanto a la transmisión de ésta a las generaciones futuras para evitar su deformación y modificación libres, su distorsión temática.

[2] *La obra de G. Tessman está en alemán, pero el R. P. Amador Martín del Molino tradujo algunos capítulos de la misma al castellano en la década de los sesenta* (Revista Fernando Poo).

[3] Ritos y Creencias del Pueblo Bubi, *de Amador Martín del Molino, obra sin publicar, del año 1984.*

La literatura oral manifiesta la evolución mental del individuo en las sociedades de cultura no escrita. En ellas, el hecho narrado guarda una relación estrecha con el entorno y presenta una cohesión semántica, al margen de las modificaciones de forma que pueda experimentar al pasar de unos narradores a otros. Esta cohesión semántica se explica teniendo en cuenta la corta distancia mental entre el origen del hecho y el momento en que se narra, es decir, cuando el hecho fue directamente contemplado por alguien y cuando ese mismo hecho fue narrado por su espectador para darlo a conocer a otros individuos de un mismo grupo social. Son los mismos hablantes los que garantizan de alguna manera la uniformidad de lo que ayer se vivió y que hoy se revive a través del acto verbal.

La veracidad de los hechos que se narran está en función del compromiso adquirido por todos los miembros de una misma comunidad. En muchas de estas comunidades negras, lo que se cuenta del pasado es sagrado, porque el «verbo» conserva aún su fuerza y nadie se cuestiona la autoría ni la veracidad de lo que se narra, porque nadie parece estar capacitado para demostrar lo contrario.

Si ahora narrara la *Leyenda de Wewèöpö,* aparte de que tendría dificultades a nivel de comprensión oral, ya que lo haría en bubi, quizá creyera que yo soy el autor de tal relato. Pero no sería cierto, porque al ser una leyenda popular, no sería más que el circunstancial narrador de algo que he encontrado en mi ambiente, algo que ha sido ya narrado por muchos otros antes que yo. Leyendas como la que acabo de mencionar existen en la literatura oral bubi. No podemos decir que carezcan de autores, habida cuenta de que el mismo bubi las creó. Lo único que quizá debamos evitar es atribuirles un autor específico, un narrador de nombre y apellido, porque se trata de creaciones populares que recogen la esencia de un pueblo, su cultura y su sabiduría, y sus autores somos todos los hombres de la misma cultura, aunque no todos podamos ser los decidores de tales obras.

Un estudio exhaustivo de los relatos que hemos recogido nos permite clasificarlos según su contenido en cuatro grupos:

a) Obras que recogen los conflictos personales, familiares y sociales del individuo y en las que los personajes suelen ser los mismos individuos o animales. Poseen un fondo didáctico y son conocidas por casi todos los habitantes del mismo entorno. Entre estas obras podemos citar la *Leyenda de Wewèöpö,* la *Leyenda de Wêsëppa,* la *Leyenda del Pescador Taawè,* el *Cuento de Sieeba,* el *Cuento de Sikoonò Mpi,* el *Cuento de Sitattë Kattö,* el *Cuento de Sibëëba,* etc.

b) Relatos bélicos o epopeyas que narran las luchas entre las distintas familias bubis y que son conocidos por los más ancianos. Aquí se recogen las luchas que tuvieron lugar a lo largo de la historia y que determinaron los distintos asentamientos del bubi en sus respectivos núcleos.

c) Obras de contenido básicamente religioso que intentan dar una explicación a la presencia de fuerzas sobrenaturales en el ambiente. También existen las obras de tipo mítico, acerca del origen de la vida, la localización de los lugares sagrados de la isla de Fernando Poo (Bioko), etc.[4]

[4] *Son estos relatos míticos los que ha recogido el mencionado autor en el punto tres.*

d) Obras cuyo objetivo es mostrar el dominio de la lengua a nivel intelectual. Pueden considerarse obras con un lenguaje literario, ya que suelen entenderse por todos los hablantes: *kessè* (especie de lenguaje parabólico, proverbial).

También hemos podido determinar otro tipo de clasificación según la influencia de la cultura extranjera en los relatos que hemos escogido. Para establecer esta clasificación hemos tenido que recoger las imágenes prestadas de otras culturas que no fuera la cultura bubi de las orillas del Atlántico,[5] y ello nos ha supuesto un esfuerzo bastante grande, habida cuenta del tiempo transcurrido desde que el bubi introdujo elementos culturales nuevos hasta hoy:

1. *Cuentos o leyendas autóctonos*

Son los relatos que no contienen imágenes ni préstamos de las culturas extranjeras y que aunque en la actualidad se narren introduciendo elementos nuevos, como consecuencia del choque de culturas, también se pueden escuchar en su versión bubi y por lo tanto original. En ellos se pueden observar modificaciones de forma como consecuencia del tiempo transcurrido. Estos relatos pueden ser fechados más allá del siglo XVIII, puesto que antes de esa fecha, muy pocos eran los contactos de la cultura bubi con otras culturas. Aquí incluimos todos los relatos del punto *a)*.

2. *Cuentos o leyendas «contaminados»*

Son los relatos en los que se observa alguna modificación (formal) en el texto, un «agrietamiento» de su contenido para aceptar lo extraño. En la mayoría de los casos suele tratarse de signos que sólo sustituyen elementos ausentes en la cultura bubi, como *mesa, clavo, barco, cocina, salón, arroz,* etc., elementos todos ellos nombrados con un pidgin bubinizado: *tēbóólö, nééri̇̂, sitiimà, kityîîǹ, paalà, rèssî,* etc. Aquí podemos citar cuentos como el de *La Mesita Mágica, El Granito de arroz,* etc.

3. *Cuentos o leyendas traducidos al bubi*

Son los relatos directamente traducidos al bubi desde el pidgin o el castellano, y en los que los personajes, el espacio, el tiempo, etc., muestran la escasa o casi nula relación con la cultura bubi. Aquí podemos citar entre otros, cuentos como *El Niño-huevo, Las Mil Hijas del Rey, La Heredera Fea, La Costurera Incansable, El Magnífico Ladrón,* etcétera.

No cabe duda de que tras la presentación de todos estos relatos nadie podrá negar la existencia de la literatura oral bubi, una literatura que si bien hasta el momento haya sido eminentemente oral, tiene su importancia, al ser el espejo en el que contemplamos nuestro pasado y porque a través de ella, y sobre todo gracias a los datos que podamos recoger de los cuentos y leyendas, es fácil trazar la estructura social de la vida de nuestros mayores. Gracias a esta misma literatura oral llegamos a determinar el papel de la familia con relación a la sociedad, o conocer las obligaciones y quehaceres de los

[5] *Según cuentan las leyendas, los bubis que no pudieron llegar a la isla de Fernando Poo o isla de* Eri *para ellos, se quedaron definitivamente en las orillas del Océano Atlántico, en Tiko-Buéa (Camerún).*

miembros familiares. Es el caso de la mujer, centro de la familia, gobernante y responsable de la educación de sus hijos, sustituta del hombre en la pesca, al verse éste obligado a amarrar sus cayucos con la llegada de los europeos; o la mujer como responsable de la siembra, la fabricación de utensilios de pesca, cocina, la confección de productos de belleza, etc. Y es esta misma literatura oral la que nos informa de los castigos o penas impuestas a los transgresores de alguna norma socialmente admitida, penas que van desde llevar al muerto en la espalda en caso de cometer un homicidio, hasta el destierro de algún desviado social. Todo esto podía llevarse a cabo gracias a la colaboración de todos, a la presión social de los mismos individuos, sin necesidad de crear un sistema represivo con el hombre como ejecutor directo y como primera víctima.

Con la literatura oral sabemos que el pueblo bubi, al igual que muchos otros pueblos africanos, ha buscado siempre el apoyo de las fuerzas divinas o cósmicas y que éstas le han asistido. No cabe duda de que tenemos literatura, y que ésta puede darse a conocer porque forma parte del patrimonio de la humanidad, aunque sea una literatura sin letras y por tanto eminentemente oral.

Uno de los objetivos fundamentales del hombre en su caminar retrospectivo, si me permiten la expresión. Se basa en la evocación y la reconstrucción de su desconocida historia. Es evidente que la historia no ha sido forjada por las letras, sino por la palabra y gracias al hombre, el único que plasma de alguna manera y de forma consciente, la modificación del espacio, las imágenes de una época que habrán de servir a las generaciones del futuro.

Para las sociedades con una larga tradición escrita, resulta bastante fácil hacer un estudio aproximativo de su pasado, comparando e interpretando lo que otros han podido imprimir en un pergamino. En culturas como la nuestra, todavía los hombres hacen las funciones de almacenadores de datos, como sustitutos del papel; y éstos son los «griots» africanos, trovadores negros y ancianos, puras bibliotecas vivientes y conocedores de nuestra historia. Lo que dicen los ancianos de nuestra sociedad no siempre es refutado, porque se tiene la convicción de que ellos han visto, y que por eso cuentan el pasado, aunque sea un pasado remoto. Los hombres de una misma cultura son testigos directos (o indirectos) de aquello que otro les narra magistralmente, amenizándoles las pesadas faenas cotidianas, aun a sabiendas de que lo que se cuenta es una mera repetición. Pero hay que narrarlo, porque con ello los jóvenes conforman su personalidad y su identidad, entre conflictos y distracciones, para que se remonten al pasado y contemplen la gloria de aquellos que existieron antes, ya sean dioses o héroes, todos los que caminaron con la historia.

En todo esto existe el problema de traducir al castellano los relatos que hemos mencionado más arriba. Nos hubiera gustado presentarlos en su lengua original, es decir, en bubi, pero estamos casi seguros de que muy pocos nos comprenderían, por tratarse de una lengua *bantú* desconocida y sin un estatuto oficial. Sabemos que es difícil mantener la esencia de los relatos que hemos escogido para esta ocasión, pero confiamos en la buena comprensión del lector para implorar su benevolencia y comprensión. Esperamos lograr una buena traducción y adaptación castellanas de los relatos escogidos.

Justo Bolekia Boleká

La leyenda del pescador Taawè

Esto que te voy a contar sucedió hace muchísimo tiempo, cuando todo era caza y pesca en la aldea Rihatta. Los que cazaban se adentraban en las frondosas selvas vírgenes, desafiando los peligros que se les presentaban, espantando a las aves de los tres ojos. Los que se dedicaban a la pesca eran grandes héroes, porque para ellos no existía ni viento ni trueno que les impidiera hacerse a la mar y luchar contra el gran pez de la cola gigante. Entonces vivían aún en el mar los peces grandes del chorro en la espalda, y los grandes héroes luchaban a muerte hasta abatir al pez gigante y león del enfurecido mar, porque los hombres le quitaban a sus hijos. Y cuando moría el gran pez, todo el mundo saltaba de alegría, porque todos tendrían su parte.

Entre todos los hombres que se dedicaban al oficio de la pesca, entre todos los que sin miedo se enfrentaban a los peligros del mar, algunas veces tranquilo y otras veces agitado, entre todos esos hombres y héroes grandes, había uno muy famoso, conocido en toda la aldea por su bondad, su simpatía, su generosidad, su sensatez y valentía, y por los grandes peces que llevaba a la aldea para alimentar a todos los aldeanos. El hombre famoso, bendecido por los ancianos, adorado por las mujeres *baribèbi'ö,*[1] querido por los niños y modelo de los mozos, a ese hombre famoso le llamaban Taawè.

Cuando dijo que quería contraer matrimonio, le buscaron a la esposa más fiel y perseverante entre todas las doncellas de la aldea. Era una moza muy linda y hacendosa, de rostro suave y de permanente sonrisa. Dicen que sus cabellos no habían sido cortados desde que su madre le trajo al mundo y que por eso le habían crecido tanto. Sólo las ancianas de la aldea podían trenzarla, porque así lo habían establecido los grandes espíritus. El día que la llevaban a la casa del pescador Taawè, todos los miembros de su humilde familia llevaron varios presentes, unos en cestos y otros directamente puestos sobre sus cabezas. Aquel día hombres, mujeres y niños, todos bailaron, porque se estaba casando la primera doncella, la joven y bella esposa de Taawè, la de las trenzas largas y brillantes. Todos habían colaborado en la construcción de la casa del gran Taawè y todos admiraban a la joven esposa, la de la sonrisa permanente. Y así se casó la joven doncella.

Cada vez que Taawè se hacía a la mar su joven esposa sufría porque como todo el mundo, niños y mayores, sabía que los hombres que trabajaban en el mar a veces no volvían a Rihatta, porque eran devorados por el mar. Mientras la joven esposa esperaba a su esposo, pasaba los días cantando las heroicas odas a aquellos grandes hombres que hoy pueblan la tierra cubierta por el agua azul y a la vez misteriosa. Y la joven esposa, la de los cabellos trenzados sin hilo, la de la piel suave y cuerpo untado con *toola,*[2] la de la sonrisa permanente, pasaba los días y muchas noches tejiendo una manta para

[1] *Fue una asociación de mujeres que tomó el nombre del dios Ebi'ö.*

[2] Toola: *es una masa rojiza que se obtiene de las hojas del árbol* bötoola; *estas hojas son molidas y mezcladas con ceniza y aceite de palma. Con la masa se untan las doncellas para resaltar su belleza.*

que su esposo la llevara con él. Y cuentan que con esa manta aparece Taawè sentado en lo alto de las olas cuando el mar está alborotado. Y la gran esposa tejió la manta y un cordón con las fibras de abacá, el platanero estéril que jamás dio fruto alguno. Y el esposo llevó ese cordón en su cintura, amuleto eficaz contra los malos vientos y contra los malos espíritus. Y Taawè regresaba del mar, sano, con mucho pescado. Era tanto el pescado que diez hombres como él no bastaban para llevarlo a la aldea Rihatta. Y otros hombres le ayudaban. En la aldea era fiesta. Las mozas en flor bailaban sin pudor y las mujeres baribèbi'ö (las mujeres del Dios Ebi'ö, el del encanto masculino y delirio de las mujeres) entonaban alegres coplas, entre la luz del gran fuego que iluminaba sus codiciados cuerpos. Y cuentan que un día los hombres del mar mataron a Taawè. Y los hombres le pidieron que formara una cofradía de pescadores con ellos. «Vuestra idea es buena», les dijo Taawè, «pero mi cayuco es pequeño y en él no caben más de tres hombres». Y los hombres del mar construyeron un cayuco más grande, el más grande de cuantos se habían visto en la aldea y sus alrededores. La gente cantó la noticia. La gente lloró la noticia. Y Taawè pasó mucho tiempo sin hacerse a la mar, porque el gran cayuco nacía lentamente. Y Taawè construyó una casa más grande, la casa del único poste en el centro, la fuerza de su hogar, el poder contra los malos espíritus y el camino de los dioses para bajar a su hogar. Y así nació el gran cayuco, el más grande de cuantos se habían conocido. Y la joven esposa de Taawè anunció su estado de futura madre. Y la noticia causó gran alegría en la aldea Rihatta. Fue un día grande, porque se celebraban dos acontecimientos: había nacido el cayuco y nacería el hijo del gran pescador Taawè.

Por la mañana, muy temprano, antes de que saliera el rocío del alba, los hombres de la pesca abandonaron la aldea para hacerse a la mar. Fue un día grande, porque llenaron el cayuco de peces grandes y jamás vistos. Y regresaron a la aldea después de tres días. La gente celebró la suerte de esa primera salida. Todos tuvieron su parte, porque según se cuenta, en la aldea Rihatta, los beneficios del primer trabajo son para todos y hay que repartirlos entre todos. Y Taawè escogió la mejor parte para su joven esposa, la de los cabellos trenzados sin hilo, la futura madre de su hijo, para que comiera bien y diera a luz un hijo sano y fuerte. Los hombres del mar fueron asistidos por la fortuna. Hubo pescado en abundancia para todos; mostraron valor ante el peligro, y unidad entre todos fue su lema. Y los hombres del mar volvieron a su quehacer. Pasaron muchos días, pero cuando la gente empezaba a preocuparse, cuando todos pensaban en un final trágico, los hombres del mar volvieron, pero con ellos no estaba Taawè, el gran pescador, el más grande de cuantos han sido pescadores en la aldea Rihatta, el terror de los truenos, el delirio de las esposas, el águila del mar. Taawè no regresó con ellos. La gente preguntó por él, pero sus cofrades contestaron que les había dejado antes de que llegaran a la aldea, porque quería visitar una pequeña finca en el vecino caserío de Ityakabissi. Pasaron los días y el gran pescador Taawè no regresaba. Y su esposa dio a luz un hijo varón, fuerte. Los ancianos solicitaron la comparecencia de los antiguos amigos de Taawè, y de nuevo les preguntaron qué había sucedido. «Taawè nos abandonó cuando nos acercamos a la aldea», dijeron, «porque tenía que visitar una pequeña finca en el vecino caserío de Ityakabissi.» Otros pescadores nuevos ofrecieron su ayuda a la joven esposa del malogrado Taawè. Los ancianos visitaron la choza sagrada del gran Velador, para quien no existen secretos ni en la vida ni después de ésta.

Y el Velador les dijo: «El único que puede decir cómo murió Taawè es su hijo recién nacido». Los ancianos preguntaron cómo podría hablar un niño que ni siquiera llevaba siete días en la tierra. «Dejadle que crezca», les dijo el gran Velador,[3] «después, él mismo dirá todo, porque yo no puedo decirlo; así me lo han aconsejado los dioses.» Los ancianos regresaron y callaron el secreto a la gente que les preguntaba. Y el niño creció, fuerte, sano, fiel retrato de su malogrado padre Taawè. En la aldea empezó a faltar pescado, porque los cofrades de Taawè habían atemorizado a los demás pescadores con romperles los cayucos si no vendían el pescado que llevaban a la aldea.

Y llegó el día tan esperado. La madre de Kööbi, el hijo del gran héroe Taawè, llevó sus enseres y cuencos al río Eööla para lavarlos. En la transparencia de la cristalina agua vio una pequeña concha, y se la llevó a su hijo Kööbi. Y la pequeña concha bailó en la palma de la mano del niño, y misteriosamete el niño cantó de esta manera:

ë nta, ë nta
a-ialessi bòòbè bó m̀ma'tya,
a-tyî-aja nà a boobè bó m̀ma'tya ba-tyi-iàlooò
i ǹtywë ë lò,
i ǹtywë ë lë, ióö;
i na ë-ló wàttò n-kö wattò,
i na ë-ló böriibà n-kö böriibà,
i na ë-ëpöròò kòppa bëtyubbà éppa
i nèbae n-kööpwa'o,
a bessö ba-tà-sàrîbèpéppë
bè bè-órà Taawè,
ë lè pè'a Taawè, ë lè pé'a Taawè...[4]

Y la madre cogió a su hijo y le llevó ante los ancianos de Rihatta. Éstos llevaron al niño a un lugar apartado de la aldea y escucharon lo que el niño cantó. Así se cumplió el oráculo del gran Velador, para quien no existen secretos ni en la vida ni después de ésta. Entonces sonó el *bötyu'tyu*,[5] y todos los aldeanos se concentraron en la plaza de la aldea. Los ancianos volvieron a hacer la misma pregunta a los antiguos amigos de Taawè, pero éstos dieron la misma respuesta. Uno de los ancianos se acercó al hijo

[3] *Velador: es el siervo de los dioses, el enlace entre éstos y los hombres. Vive en la choza sagrada o* Rohià; *es el encargado de velar por el pueblo y sus habitantes.*

[4] *Traducción aproximada del texto del canto:*

Padre, padre
Acompañado de gente de mal
Y no sabía que la gente de mal no se acompañaba.
Un pez aquí,
Un pez allá,
Si está en el cayuco, allí estoy,
Si está en la orilla, allí estoy,
Si lo parten los tiburones
Me parten también a mí,
La gente desalmada mató a mi padre Taawè,
La pequeña concha, Taawè, ...

[5] Bötyu'tyu: *instrumento de viento hecho con madera o con el cuerno de búfalo; con él se comunican las aldeas vecinas como Rihatta e Ityakabissi.*

del gran pescador Taawè y dijo: «Este niño no tiene edad para saber hablar correctamente, y no puede hacerlo si no le asisten los dioses. Vosotros conocisteis a su padre, el desgraciado Taawè, un hombre en el que todos confiábamos. Cuando fuisteis a verle para que os aceptara como amigos no lo pensó dos veces. Trabajasteis durante mucho tiempo y en nuestra aldea no faltó pescado. Ahora tenemos que comprar el pescado y el que no tiene *tyîbö*[6] se queda sin su parte. Este niño no sabe hablar, pero nos dirá algo que no habéis querido decirnos». Y la madre sacó la pequeña concha y se la entregó a su hijo Kööbi. Cuando la concha empezó a bailar en la palma de la mano del niño, éste cantó de nuevo:

ë nta, ë nta
a-ialessi bòòbè bó m̀ma'tya,
a-tyî-aja nà a boobè bó m̀ma'tya ba-tyi-iàlooò
i ǹtywë ë lò,
i ǹtymë ë lò, iòö;
i na ë-ló wàttò n-kö wattò,
i na ë-ló böriibà n-kö böriibà,
i na ë-ëpöròò kòppa bëtyubbà éppa
i nèbae n-köópwa'o,
a bessö ba-tà-sàrîbèpéppë
bè bè-órà Tàawe,
ë lè pé'a Taawè, ë lè pé'a Taawè, ...

Fue un gran día, porque todo el mundo supo al fin cómo había muerto el malogrado Taawè, el más grande de cuantos pescadores se habían conocido en la aldea Rihatta. Y todos pidieron justicia. Los criminales fueron obligados a confesar. Ellos habían echado al agua a Taawè y cuando quisieron golpearle con sus remos, una ola gigante le cubrió y vieron cómo un enorme pez se lo llevaba muy deprisa. Los demás pescadores pidieron venganza. Los ancianos se reunieron y acordaron que los desalmados amigos de Taawè merecían el mismo castigo. Y les llevaron al mar para ahogarles en las enfurecidas aguas. Pero la esposa del desaparecido Taawè, la de los cabellos largos y trenzados sin hilo, pidió que en lugar de echarles al mar se les condenara a vivir errantes el resto de sus días, porque de esta forma se acordarían eternamente del crimen cometido. Y así se acordó. Y los mensajeros divulgaron la noticia por todos los alrededores para que nadie les diera cobijo. El cayuco grande, el más grande de cuantos se habían construido en Rihatta, pasó a ser de la ya triste y joven esposa de Taawè para que lo entregase a su hijo Kööbi cuando éste alcanzara la edad suficiente para seguir el ejemplo de su desconocido padre. Pero la madre lo rechazó, y prefirió entregarlo a los demás pescadores que le habían ayudado, porque el cayuco de Taawè, el que todavía seguía amarrado, aquel que no podía llevar más de tres hombres, sería para su hijo Kööbi. Y los desalmados pescadores fueron expulsados de la aldea Rihatta. Desde entoncs no faltó pescado en la aldea, y volvieron la tranquilidad y la paz, y las mujeres baribèbi'ö cantaron odas heroicas al gran pescador Taawè.

[6] Tyîbö: *son pequeñas esferas de algunos moluscos fosilizados. Tenían un gran valor en la época y la gente lo llevaba como adorno aprovechando acontecimientos sociales. Era el símbolo de la riqueza material. Podían llevarse en carreras o collares en el cuello, como pulseras en la muñeca, como grandes cinturones, etc.*

Han pasado muchos años. Ahora, el dios del mar, el gran héroe Taawè, es el que dirige los peces a las redes de los hombres del mar. Y cuentan que muchas veces, cuando el mar está revuelto, puede verse al gran Taawè sentado en lo alto de una ola gigante, envuelto en la manta que le tejió su esposa, mientras se escuchan las lamentaciones de sus amigos y compañeros de menester, porque éstos habían preferido ahogarse en el mar antes que vagar sin que nadie les diera cobijo. La esposa de Taawè murió muy joven, porque no volvió a casarse. Nadie sabe dónde está su hijo Kööbi, porque desde que se llevó el cayuco de su padre, nunca más se volvió a saber de él.

La leyenda de Wewëöpö

Hace mucho, muchísimo tiempo, cuando el hombre era de humilde corazón, cuando todo era posible, fuere lo que fuere, cuando el dolor era mitigado con el simple soplo de un anciano, había en una aldea lejana un joven matrimonio muy querido por todos los que en esa aldea habitaban. Eran los dos muy jóvenes y acudían siempre adonde se les llamaba; consolaban a los afligidos, asistían a los impedidos, ayudaban a los ancianos, y por las tardes, cuando la noche anunciaba su llegada con el canto de los grillos y la intermitente lucecilla de las luciérnagas, cuando el sol se juntaba con la tierra y el agua en el lejano horizonte y empezaba a soplar una suave brisa que recordaba a los aldeanos el calor del fuego de sus hogares, ese joven matrimonio, formado por Pûpuru y Rëëa recorría la aldea, yendo de casa en casa, para llevarse a los niños. Reunían a todos en su casa, una especie de árbol cubierto con grandes hojas, construida con nipas trenzadas, sin puertas ni ventanas, con un gran poste en el centro de la misma y un fuego que no se apagaba nunca. Allí reunían a todos los niños y las niñas de la aldea para amenizarles la tarde, narrándoles algunos hechos ocurridos hace algún tiempo y que tuvieron a los ancianos como protagonistas. El joven matrimonio era el modelo de todos los mozos, el espejo de las parejas recién casadas y de todos los padres para con sus hijos, el estandarte de la aldea frente a sus vecinos y muchas y muchas cosas más. No podían faltar en las fiestas de la aldea; todos querían que estuvieran presentes en cualquier acontecimiento popular. Eran el amor de todos, el ánimo de los niños y el estímulo de los que nunca creen en nada. Pero los años pasaban, los niños eran sustituidos por otros, la aldea se hacía cada vez más grande, los ancianos legaban su saber a los menos viejos, pero nuestro joven matrimonio seguía solo, aunque rodea-

do de todos los habitantes de su querida aldea. Hombre y mujer se daban cuenta de que ya no podían seguir haciendo ciertas cosas, que empezaba a pesarles el tiempo, los años les traicionaban. Esperaban tener un hijo que pudiera garantizar su ascendencia y seguir con la labor que realizaban. Los ancianos de la aldea, al ver que la esposa de Pûpuru no traía hijos al mundo, se reunieron para aconsejarles y las mujeres no dejaron de asistir moralmente a Rëëa. Todos se pusieron de acuerdo y pensaron casar al marido con otra joven esposa que pudiera darle hijos. Pero él, de una forma maravillosa y muy cortés, rechazó la oferta —sabed que en aquella época no se debía rechazar la propuesta de los ancianos—, porque no había nada en el mundo que pudiera separarle de su ya vieja y para él joven y bella esposa. Una tarde, cuando el marido terminó su faena y antes de que ambos pasaran por las casas a recoger a los niños, Pûpuru llamó a su esposa Rëëa y habló de esta manera: «Mujer, creo que lo nuestro no puede cambiar. No podemos tener hijos porque ya somos mayores». Pero ella, siempre sonriente y con palabras dulces, habló a su marido de esta manera: «No temas, amado esposo, nada es imposible y ya verás cómo te daré un hijo dentro de poco, ya lo verás». «Cuando éramos jóvenes» —dijo el esposo— «siempre deseé tener un hijo para contarle muchas cosas, pero nuestro hijo no ha querido llegar, quizá porque no veía sitio entre todos los niños que vienen a nuestra casa. No quiero casarme de nuevo, prefiero vivir sin hijos antes que separarme de ti, lo prefiero así.» La esposa veía mucha tristeza en las palabras de su esposo. Mientras éste hablaba, ella avivaba el fuego con un fuelle hecho con hojas de palmera datilera, al tiempo que cocía los plátanos que iban a comer esa tarde. Ella sabía que todos los maridos podían tener más de una esposa; estaba segura de que si llegara el momento de compartir a Pûpuru con otra mujer más joven que ella lo asumiría tranquilamente, incluso cuidaría del hijo de la otra esposa. Sabía que ambas mujeres tendrían que compartir la misma casa, que sus lechos de madera de bambú estarían casi juntos, a pocos centímetros del fuego, pero estaba dispuesta a todo, con tal de ver feliz a su marido. Rëëa habló a su marido con estas palabras: «Si tienes un hijo le cuidaré como si fuera mío, no debes preocuparte por eso». La desafortunada esposa seguía albergando las esperanzas de poder dar un hijo a su amado esposo. Por consiguiente, pensó que si por sí sola no podía traer un hijo al mundo, debía acudir a los dioses. Entonces decidió que los dos debían hacer una visita al gran Velador de la aldea, el que es capaz de hablar con los Espíritus, con los antepasados muertos, con los dioses, así como con las personas de la aldea que se encuentran en otras partes. Aquella tarde decidieron suspender sus visitas a las casas. Para ver al gran Velador la esposa llevó dos leños, dos nueces de cola y el marido llevó una calabaza llena de *ba'u* (una bebida alcohólica que se extrae de la palmera) y una fruta silvestre cuyo sabor duraba más de tres días en el paladar de quien la probara. Aquella tarde dejaron su casa, apagaron el fuego que habían mantenido siempre encendido, desde aquella primera vez que colocaron el primer poste para la construcción de su casa. Y acudieron a la choza del Velador. De vez en cuando, el marido ayudaba a su esposa a subir la pendiente del pedregoso sendero que conducía a la choza del Velador. A su paso, todos salían de sus casas, tristes, lanzándoles palabras de aliento y coraje, para animarles y desearles suerte. Era por la tarde, y los niños mayorcitos estaban tristes. Veían que en lugar de ir con los «abuelos» se quedaban en sus casas, sin saber por qué. Sus seres queridos se iban alejando poco a poco, siempre sonrientes. Los niños les pre-

guntaban adónde iban, y los abuelos contestaban con una voz dulce: «Vamos a buscar más niños». Al final, después de contestar a las amabilidades de sus conaldeanos, llegaban a la choza del Velador, una choza hecha también con nipas trenzadas, pequeña, con una entrada y sin ventanas. El Velador estaba sentado, mirando hacia el mar. Éste conocía el problema de Pûpuru y Rëëa, porque antes de que llegaran, su Espíritu le había contado todo. La esposa de Pûpuru ofreció los presentes al Velador, con mucho respeto, y pidió que éste hablara con el dios de la fecundidad para que le diera un hijo. El Velador llamó a su Espíritu, que no tardó en introducirse en la cabeza de su siervo anciano. El Espíritu habló de esta manera a través del Velador: «Pobres hijos míos... Habéis venido en busca de lo que nunca hubierais tenido. Pero no lloréis más, porque quien viene a verme, quien invoca a los dioses para un bien, saldrá siempre con lo que busca. Volved a vuestro hogar y mañana, muy temprano, antes de que las gallinas descubran a sus polluelos, cuando la aurora esté roja todavía, salid y recoged en un cuenco el primer rocío del fresco aire del día naciente. Con ese líquido tu mujer se lavará el rostro y todo el cuerpo. Después, esperad y veréis. Ahora, volved a vuestra casa».

El matrimonio regresó a su hogar e hizo lo que le había mandado el Espíritu. Volvieron a reunir a todos los niños de la aldea. Al cabo de un tiempo, Rëëa se quedó encinta. Toda la aldea cantó de alegría. Se organizaron fiestas en honor de Rëëa. Las muchachas sin pudor, que habían sido elegidas como esposas de los hombres más valientes, bailaron bajo la luz de la luna para Pûpuru y Rëëa. El ritmo de los pasos que marcaban y el movimiento de sus caderas desnudas se proyectaba en el retiemblo de sus pechos pomposos. Eran la curiosidad de los jóvenes y de las miradas de los ancianos. Aquellas muchachas bailaban sin pudor, como si para ellas no existieran los demás aldeanos. Prosiguieron las amenas tardes. Los niños mayores volvieron a reunirse junto a la hoguera, procurando dejar espacio a los más pequeños. Mientras la mujer de Pûpuru narraba algún hecho real o imaginario, algunos chicos asaban plátanos que colocaban debajo de la ceniza caliente y roja. Las chicas asaban pequeños caracoles y con un poco de aceite de palma que les entregaba la futura madre Rëëa, comían su apreciado manjar. Pasó el tiempo. Nadie dejaba trabajar a la anciana futura madre, y tras trece meses de embarazo el matrimonio tuvo una niña. Todos querían darle su nombre. Pero los padres reservaron ese honor al primer niño que llamaron cuando empezaron a alegrar las tardes de los pequeños de la aldea. Ahora ese niño era un gran hombre, casado, y con muchas esposas y muchos hijos. Nada más saber que los abuelos habían tenido al niño siempre esperado, acudió a visitarles con muchos regalos. Para la abuela Rëëa llevó mucho ñames, tres cabalazas de aceite de palma, un fajo de leños, tres puercoespines, un racimo de plátanos, una fibras de rafia y la piel de una cabra. Para el abuelo Pûpuru llevó una calabaza llena de ba'u, un bastón irrompible y también una piel de cabra. Al llegar al hogar del matrimonio saludó a todos los presentes, miró a la recién nacida y dijo: «Se llamará Wewèöpö, que quiere decir, la Maja que tarda». Y así se llamó. Wewèöpö creció pronto y quiso imitar a sus padres. Cuando éstos iban a la finca, reunía a todas sus compañeras y se iban a la playa a bañarse y al gran río a coger camarones. Las reprimendas de sus padres no fueron suficientes para cambiar la actitud de su hija. De pronto, las madres de la aldea empezaron a quejarse porque, a veces,

sus hijas no volvían a sus casas hasta después de dos o tres días. Los padres prohibieron a sus hijas la compañía de Wewèöpö; los niños dejaron de visitar al matrimonio. Los ancianos hablaron, pero nada cambió la actitud de Wewèöpö, porque ella seguía haciendo lo que le venía en gana. Llegaron los días de pesca femenina en los que las mujeres van a la playa a pescar en las pozas. La madre llevó consigo a su hija Wewèöpö. Permanecieron en la playa durante todo el día, hasta que las mujeres decidieron regresar a la aldea. La madre de Wewèöpö era ya mayor y entregó su carga a su hija.

Wewèöpö, de paso mucho más ligero que su madre, y mucho más fuerte, llegó antes a la aldea y dejó el pescado sin limpiar. Y salió. Entraron los canes y se lo comieron todo. Aquella tarde la niña no volvió. La gente lo consideró normal. Pasaron muchos días. Sus padres estaban muy preocupados y los aldeanos compartieron su dolor. Las amigas de Wewèöpö formaron grupos para salir en su busca; los hombres también hicieron lo mismo, pero nadie la encontró. Las mujeres iban todas las tardes a consolar a la madre de Wewèöpö, quien, observando detenidamente a las presentes, se daba cuenta del afecto que sentía por todas ellas. Todas eran sus hijas y todas la querían, pero algo faltaba: la hija de sus entrañas. Por eso, una vez más, volvieron Pûpuru y Rëëa a la sagrada cabaña del gran Velador. «Habéis vuelvo porque vuestra hija se ha ido de casa» dijo éste nada más verles. «Pero volverá, sólo lo ha hecho para medir vuestro amor hacia ella, lo ha hecho porque así le han dicho los del Más Allá, porque ése es su estino. Vuestros antepasados me piden que os haga llegar este mensaje antes de deciros el sacrificio a realizar para que vuelva vuestra hija. En la palmera donde enterraron el resto del cordón umbilical de la tatarabuela Rëha, enterrad también el de Wewèöpö». Y siguió hablando el gran Velador, y Pûpuru prestaba suma atención a todo lo que el misterioso hombre decía, porque sabía que no estaba hablando con un aldeano, sino con el espíritu del dios Bianó'ó. «Esta vez tu esposa hará un gran esfuerzo», dijo el gran Velador. «Deberá salir sola por la mañana y seguir el camino de los ríos hasta llegar al río más grande y más caudaloso, el río de las aguas abundantes. En cada uno de los ríos preguntará al espíritu guardián si ha visto allí a su hija Wewèöpö; eso es todo.» La triste esposa y madre salió por la mañana, sola. Las hierbas que alargaban sus brazos para esconder el sendero, acariciaban las piernas de la madre de Wewèöpö con el frío rocío de la mañana, disolviendo así la capa rojiza con la que se embadurnaba las tardes en las que nadie acudía a la finca. Dicen que fue la más bella mujer que jamás hubo en la aldea. Y cuando llegó al primer río, el más cercano a la aldea, no habló, pero cantó de esta manera:

E m̀mò è okö ré riië...[1]

La desesperada mujer insistió una y otra vez, pero nadie le respondió. Desistió y siguió su camino. Mientras iba caminando, recordaba sus años de doncella, cuando intentaba imitar el canto del pájaro Sintäöppiö, el que anuncia la llegada de la lluvia y al que todos temen, no porque sea grande, sino por su tétrico, siniestro y fúnebre silbido. La mujer intentó imitar el canto del pájaro työköpûlokkè, el que anuncia los

[1] *¡Oh Dios! Tú que tienes este río.*

primeros rayos del sol, pero no pudo, ¡cuántos años habían transcurrido! El bosque empezaba a despertarse. Los animales observaban a la madre de la heroína de las jóvenes doncellas, la traviesa Wewèöpö. La oscuridad era cada vez menos entre los árboles; ya no había que tener miedo, porque las falsas figuras humanas no eran más que árboles. Rëëa llegó al río más grande de cuantos jamás se habían visto por una persona, el más caudaloso de todos y al que no se puede cruzar cuando el dios Ebu'tyu se está lavando la cara, el río que arrastró a la esposa del gran pescador Ioppë. Y la madre de Wewèöpö cantó de esta manera:

E m̀mò è okö ré riië (Bis)

Y esta vez alguien le contestó:

À hëéé́é!

Y ella prosiguió.

A nà ó-té-èló bòlaanë e îîó[2]

Y el dios Ebu'tyu contestó:

A kótta kótta ké bîlàwéé[3]

Y la madre de la heroína de las concellas cantó de esta manera:

ö bolàm̀, ö bolàm̀
ké ëëpöppö a bàbiila,
ké ëëpaëppa ë hMmotyió weeru
ë sittë sa bóbiobàttà bósso
ö booba wî puulà li pupuuru pupuuru
nna ó-té-wèela.[4]

Y el dios Ebu'tyu contestó de esta manera:

a nà w-àjò ataaà ó rîîé a Èókkö,
wé ópèlaòé bétyu'tyû lë bëtyepè'eenè
à sèî hà'ààho[5]

Y la abnegada y resignada madre se dirigió al río del dios Eökkö y cantó, mas nadie le respondió. Insistió, pero cuando ya estaba cansada y desesperada de tanto cantar, escuchó una voz muy lejana, como si de una fiesta se tratase. Era una fiesta y muy grande, organizada por el dios Eökö en honor a Wewèöppö. Y este dios, como avisado por

[2] *¿No has visto acaso a mi hija?*

[3] *¿Y cómo se llama su hija?*

[4] *Mi hija, mi hija,*
la médula de las palmeras datileras,
la planta y raíz que sostiene al bambú,
el bastón del dios Riobàtta,
la tierra de los vendavales y los truenos,
¿no la habrá visto quizá?

[5] *Ve al río del dios Eökkö, donde suenan las flautas y los cuernos.*

otro poder más fuerte que el suyo, mandó callar a sus invitados en el momento justo, cuando la mujer empezó a cantar:

E m̀mò è okö ré riië... (se repite la canción).

Y el dios Eökkö dijo:

a sèèî pûlèèböö.[6]

Y misteriosamente, sin moverse siquiera, la mujer se halló ante mucha gente muy conocida y otra desconocida. Había mucha gente que había dejado la aldea hacía mucho tiempo y ya nadie les recordaba. Rëëa, la mujer resignada, narró su desgracia al dios Eökkö y éste, recordando su etapa de persona, invitó a Rëëa a descansar y reponer sus fuerzas después de tan largo trayecto. Después, cuando los invitados empezaron a marcharse, el dios Eökkö llamó a la mujer y le dijo: «Has venido desde muy lejos, porque así me lo ha dicho mi pariente el dios Ebu'tyu. Has venido a buscar a tu hija, lo sé. Pero ella pertenece a dos mundos, el vuestro que un día también fue mío, y el nuestro, el de los espíritus y dioses. Permanecerá con vosotros, porque así se decidió y así lo aprobó ella misma, la diosa Wewèöpö, la más grande entre todas las diosas mujeres. Ella es la diosa del cuerpo resbaladizo, la que se divide en dos al canto del pájaro, la que arrastra a las muchachas que viven sumisas, la hija de nuestro gran dios, jefe de todos nosotros, el dios Tyibba». Y el dios Eökkö habló a la madre de la diosa Wewèöpö. «Te entregaré una bola que deberás llevar contigo hasta tu casa. Una vez en ella, la sueltas y verás a tu hija.» Cuanto todos se retiraron, el dios Eökkö entregó un objeto a Rëëa, la madre de la diosa Wewèöpö. «Puedes marcharte», le dijo el dios Eökkö, y la mujer se encontró de nuevo en el mismo lugar antes de ver al dios Eökkö. Observó lo que tenía en la mano, y no recordaba por qué lo llevaba, pero no lo tiró. Rëëa iba muy deprisa; no prestaba atención ni a los pájaros que cantaban ni a los animales que se le acercaban. Tropezó y el objeto cayó. Wewèöpö salió corriendo por el bosque. La madre quiso ir tras ella, pero no pudo; sus piernas no podían. Ya no era tan joven. Volvió a su casa, triste. La gente preguntó y ella contó la historia de su desgracia. Todos se sintieron culpables de la desdicha de aquella familia desgarrada. Y la familia fue otra vez a ver al gran Velador y éste les dijo: «Antes de que lleguéis a vuestra casa, vuestra hija estará esperando». Y así fue. Pûpuru y Rëëa encontraron la casa llena de gente. En el centro estaba Wewèöpö. La alegría fue grande y la vida siguió su curso normal.

Y llegó la época de la pesca, y la madre de Wewèöpö tenía que ir a la playa como todas las mujeres de su edad, porque la presencia de las mujeres mayores era indispensable para la ejecución de la ceremonia previa al inicio de la pesca. Y Wewèöpö se quedó con una vecina de su madre. Las doncellas y las mujeres llevaron sus enseres al río para lavarlos, como era costumbre. Y Wewèöpö acompañó a su reciente tutora. Y en el río se pusieron todas a lavar sus enseres. Desde la cima de un árbol un pájaro habló de esta manera: «Si yo fuera Wewèöpö me tiraría al agua y me partiría en dos trozos». Y Wewèöpö se tiró al agua y se partió en dos. Y las doncellas hicieron también lo mis-

[6] *Acërquese.*

mo. Y ninguna volvió a salir. Las mujeres lloraron, pero sus lágrimas fueron inútiles. En la aldea todos lloraron al conocer la noticia y durante tres días tuvieron lugar los ritos fúnebres. Y así se cumplió lo que dijo el dios Eökkö. Ya nadie se acordaba de Wewèöpö ni de las demás doncellas. Los hombres lamentaban la pérdida de tantas hermosas doncellas que no llegarían a contraer matrimonio.

Pasó el tiempo. Uno de los ancianos de la aldea cogió su aro y se fue a la finca, porque quería hacer sangrar una palmera datilera que había no muy lejos del río donde vivían Wewèöpö y sus amigas. El anciano trepó a la palmera datilera. Desde lo alto de la palmera vio cómo surgían del fondo de las aguas muchas chicas con Wewèöpö al frente. Todas cantaban melancólicamente. Y así cantaron:

e Sîèèba, E Sîèèba
ë se sé m̀pàssóbîlàwààö
ö wérîbappwa,
ë a Wèwèópö;
mpéëbiilà tywëëre,
mpéöölö t-ösó wakka
tywàbo tö-sëëibó löbëlawéla rwa bèssö
tywë'a bàrîrîbo, iiô mhẀ, tywë'a bàrîrîbo [7].

El anciano cortó un racimo de dátiles aún tiernos y al caer las chicas lo cogieron. Cuando el anciano bajó de la palmera datilera, las muchachas habían desaparecido. Corrió a contárselo a la gente de la aldea. Los demás ancianos se reunieron para visitar al gran Velador. Y éste les dijo: «Las muchachas están bien. Si queréis que vuelvan cada madre deberá ir allí, a ese río. Y cuando el anciano trepe a la palmera y salgan del agua las muchachas, cada madre deberá abrazar fuertemente a su hija. De esta manera, ninguna volverá al agua». Pero cuando llegó el día fijado para ir al río, la madre de Wewèöpö se había quedado sin pescado y sin pensarlo dos veces, prefirió ir a la playa. En su lugar pidió que fuera la misma mujer que acompañó a Wewèöpö la primera vez, cuando fue al río a lavar los enseres. Pûpuru no podía intervenir, porque en cosas de mujeres está prohibido que los hombres participen. Y el anciano se subió a la palmera datilera, y las muchachas salieron del agua y cantaron. Las madres se abalanzaron sobre ellas bruscamente, excepto la señora que iba en lugar de la madre de Wewèöpö. Y Wewèöpö, al ver que nadie la agarraba, se tiró al agua y no volvió a salir. Las demás volvieron a la aldea y narraron el insólito hecho. Todos lamentaron la suerte de Wewèöpö. Las muchachas se casaron. Los padres de Wewèöpö envejecieron; de cuando en cuando iban al río, porque esperaban ver salir a su misteriosa hija, porque no sabían que ella era diosa, la más grande de las diosas. Los ancianos Pûpuru y Rëëa siguieron amenizando las tardes de los demás niños. Así se dieron cuenta de que sus verdaderos hijos habían sido todos los que alguna vez se sentaron junto a la hoguera que ahora estaba encendi-

[7] *Anciano Sieeba, anciano Sieeba,*
Tú que trepas a nuestra palmera datilera,
La palmera datilera del arroyo de Wewèöpö.
Corta el dátil tierno para nosotras comer.
Corta el racimo para romper la nuez,
Nosotras que pertenecíamos al mundo de los vivos
pero que ahora somos espíritus.

da. La aldea creció, y hasta hoy se cuenta la leyenda de Weweöpö. Por eso te lo cuento a ti, para que la conozcas, para que si algún día vas al río, recuerdes que hace mucho, muchísimo tiempo, una muchacha traviesa se tiró en él y no volvió a salir.

Justo Bolekia Boleká

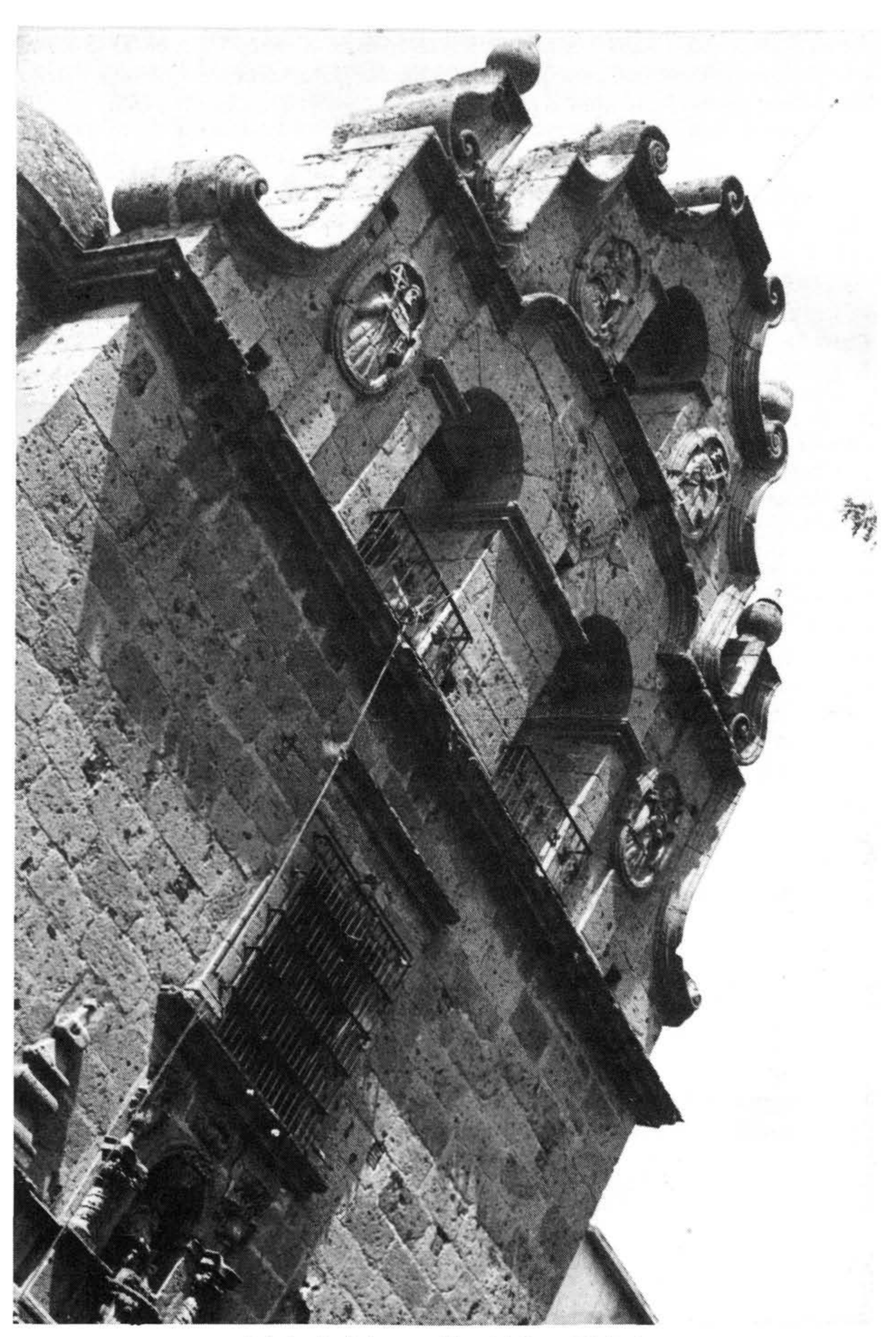
Bibliografía

CHEVRIER, JACQUES: *Littérature nègre*. París, Armand Colin, 1984, 272 pp.

KI-ZERBO, JOSEPH: *Histoire de l'Afrique noire. De los orígenes al siglo XIX*. Madrid, Alianza Universidad, 1980, 522 pp. Especialmente en: *Introducción (las tareas de la historia en África)*, pp. 14-18.

OBENGA, THÉOPHILE: *Les Bantu: Langues, peuples, civilisations*. París, Présence Africaine, 1985, 376 pp.

REY-HULMAN, DIANA: «Invitation au conte ou l'évolution du conte tyokossi», en *Langage et cultures africaines*. París, François Maspéro, 1977, pp. 151-184.



Iglesia de Aránzazu (Guadalajara, México)

Caligrafía del placer, garabato de la muerte. Dos notas en torno a la poesía de Ramón López Velarde

1. *La Venus del espejo* (para una teoría del ver)

¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!

San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual.*

«Estos fúnebres guantes recuerdan los lujosos sombreros de los desnudos de Cranach», escribe Octavio Paz [1] al referirse a *El sueño de los guantes negros,* uno de los poemas clave del mexicano Ramón López Velarde. A mí, por otras razones, el poema me conduce extrañamente a otro desnudo, a otro cuadro —y no arbitrariamente señala el mismo Paz el carácter de cuadro de éste y de otros poemas de López Velarde—: a la *Venus del espejo,* de Velázquez.

Dos masas opuestas de color flanquean el lienzo: una cortina roja, que ocupa la mitad superior izquierda, y una tela grisácea, que se extiende de extremo a extremo en la mitad inferior, vienen a establecer una línea divisoria longitudinal y a señalar, en su angulosa intersección, *un centro.* Ambas masas realzan dos cuerpos: la roja, quizá con unas connotaciones demasiado evidentes, el de Cupido. La gris-azulada enfatiza el impresionante desnudo de Venus. Pero la mirada, repasando largamente el alabeado cuerpo de la diosa, no se detiene en él, busca un centro que, superpuesto al geométrico-estructural de las telas, ostenta un espejo. Los cuerpos están dispuestos para conducir la mirada a ese espejo, rodean al espejo, miran al espejo. Él es inevitablemente el centro.

El cuadro debió ser pintado hacia 1650. *Las Meninas,* la otra gran obra con espejo, es de 1656. Por estos años Velázquez —dejamos aparte el «protoimpresionismo», otra de las anticipaciones— introduce en la pintura un elemento que va a ser fundamental para el arte moderno: el espejo. Lejos ya de su utilización para reflejar un aspecto ocul-

[1] *Octavio Paz,* Cuadrivio *(2.ª edición), Joaquín Mortiz, México, 1969.*

to del mismo plano de realidad que el espectador tiene ante sus ojos —como hacía la pintura flamenca— el espejo refleja otra realidad, convirtiéndose en el hueco abismal por donde se despeña la mirada. No es sólo un juego de perspectivas, sino también una profundidad que apunta a la representación contingente de distintos niveles de realidad.

«El espejo inquietaba el fondo de un corredor», escribe Borges en el punto de arranque que nos conducirá a la vertiginosa historia de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,* y es que desde que Velázquez inquieta el lienzo con un espejo, el arte ya no podrá detenerse en la contemplación de la materia que ocupa un primer plano de realidad, sino que se verá obligado a buscar la grieta a través de la cual lo invisible se hace visible.

Veamos lo que dice Ortega: «Al evitar el bulto Velázquez no convierte el cuadro en un plano, sino en un hueco, en una profundidad. Por eso, cada figura no es, en rigor, plana, sin ser, por ello, de bulto. Cada elemento de ella está en su lugar de profundidad. Sólo esto explica que evitando el bulto tenga, sin embargo, tercera dimensión —esa tercera dimensión *hacia* dentro del cuadro. O dicho de otro modo, el Mundo no es un bulto, sino un hueco —un hueco dentro del cual hay bultos. Pero al hallarse éstos en aquél participan de su oquedad. En puros ingredientes visuales, todo cuerpo es a la vez hueco y bulto por estar en un lugar del gran hueco, ser elemento de éste».[2] Una frase me interesa subrayar de esta cita (que no se refiere en concreto al cuadro que nos ocupa): «Cada elemento está en su lugar de profundidad». En efecto, si atendemos, dentro de ese hueco que señala Ortega, a los distintos planos de perspectiva, percibiremos un primero, Venus, y un segundo, Cupido (además de un tercero, formado por la cortina roja, y hasta un cuarto, que estaría constituido por un espacio neutro hacia donde el cuadro se extiende en profundidad) que, aunque situados en diferentes estratos de percepción, forman un mismo nivel de realidad, tanto por su contenido como por su ejecución. Incluso su disposición los coloca en una misma línea envolvente, de circunvalar algo que se abre en sus orillas, en el centro que convocan, punto imantador y centrifugador de la visión. Y aquí se abre un hueco en el hueco y a través del espejo se visibiliza una categoría distinta, lo que venimos llamando un nivel distinto de realidad, que ya no es sólo un plano diferente de perspectiva.

Dos movimientos operan, pues, en la acción de ver el cuadro: uno, centrípeto, nos conduce concéntricamente hacia el espejo, centro de la mirada, a través de diferentes ondas: telas y cuerpos. Es una acción reductiva, de asimilación de la materia envolvente para penetrar puntualmente en el espacio de la aparición. Asimilación, que no eliminación, pues el ojo, inducido por el primer contraste de color, se anega en belleza, en frescura sensual, en cuerpo para profundizar, desdoblarse, verse. Otro: centrífugo. Una vez alcanzado el lugar de convocación, la mirada, ya renovada, retrocede dando un nuevo sentido a las representaciones y contaminándolas de la materia destrabada del fondo que, pareja a la vida, lleva en sí la muerte y la propia desaparición. (¿Habrá que estudiar un día la llamada pincelada suelta o protoimpresionista de Velázquez desde la perspectiva de un contagio de la difusa textura del espejo —formulada o no en

[2] *José Ortega y Gasset, «Velázquez», en* Obras completas, *Alianza Editorial Revista de Occidente, Madrid, 1983 (p. 612).*

el cuadro— que, dotada de una constante gestación, confiere a los objetos un fluir que no deja de escaparse por sus mismos intersticios hacia un trasfondo?)

Pero ¿cómo está conformada esa realidad distinta? El rostro que refleja el espejo dista mucho de ser el rostro oculto de Venus. Ya hemos apuntado que el mero juego de reflejar las partes no visibles de las figuras que se ofrecen a la contemplación quedaba superado por Velázquez. Por otra parte, si Velázquez hubiera querido reflejar el rostro de Venus, que el espectador no ve, no hubiera utilizado esa técnica tan distinta que hace del rostro reflejado y del cuerpo representado dos realidades tan diferentes. La vaguedad, la difusa contingencia del rostro en el espejo, frente a la consistencia luminosa del cuerpo de Venus, le confieren una misteriosa presencia más cercana a la emanación del fondo que al reflejo. Sí, el rostro *aparece* para mirarnos, para que lo miremos, para que lo miren también los personajes del cuadro. Y esa aparición desde el fondo nos trae los residuos del fondo, nos precipita hacia el espacio apenas conformado, precariamente sostenido por una superficie ambigua, no exenta de magia: ventana del fondo. Es la mirada, centro, a su vez, en el que las miradas convergen.

Ese objeto invisible, visibilizado por un instante —¿cuándo va a desaparecer?— ¿qué nos muestra: su visibilidad o su invisibilidad? La dudosa entidad ¿qué sugiere? Tenemos todos los tópicos a nuestro favor para intentar una explicación nada convincente: el juego barroco de perspectivas para involucrar al espectador, la idea de la *vanitas,* la alegoría... No es suficiente. En el centro generador del cuadro se abre una brecha cuadrangular por donde la mirada se pierde, o se encuentra, y lo invisible, dudosamente visible, nos invita a la visión. Ese vacío repentinamente conformando lo invisible, en torno al cual se ha estructurado todo el cuadro y todo tiene sentido dependiendo de su centro, es una invitación a la visión para un espectador invisible pero supuesto e integrante de la escena. Foucault, en su admirable estudio sobre *Las Meninas,* dice algo perfectamente aplicable a la *Venus del espejo:* «Quizás en este cuadro como en toda representación en la que, por así decirlo, se manifieste una esencia, la invisibilidad profunda de lo que se ve es solidaria de la invisibilidad de quien ve —a pesar de los espejos, de los reflejos, de las imitaciones, de los retratos».[3]

Abierta la brecha, el espectador, el artista en general, está obligado a ver, a verse, y su ceguera sólo puede tornarse visión una vez que descubra, mirándolo, la mirada. Porque desde el estrato último de la mirada, esos ojos, que quizá no ven, nos miran y retan a nuestros ojos, que ven tan poco, a ver. ¿Qué comunicación callada se establece entre Venus, que contempla sin espanto, y ese rostro que es y no es su rostro? Otra vez el mito: Narciso ante la fuente o el espejo: «El elemento sacro que permite el deslizamiento o separación del uno hacia el otro de sí, sin que la unidad se rompa, pues la separación en la imagen sigue siendo unidad de visión».[4] Sólo que la compleja teoría del ver barroca multiplica las posibilidades convirtiendo el espejo en punto de intersección de miradas. Así, el pasmo pasa al pintor, que se mira desde uno de sus posibles autorretratos, y, en suma, al espectador, invitado a asomarse desde sí al otro. Acto generador, fecundación de la imagen, ventana que nos ofrece la posibilidad de la vida,

[3] *Michel Foucault,* Las palabras y las cosas *(15.ª edición), Siglo XXI, México, 1984.*
[4] *José Ángel Valente, «Pasmo de Narciso», en* La piedra y el centro, *Taurus, Madrid, 1982.*

inversión de la *vanitas:* lo que vemos no es nuestra vejez o la acción demoledora del tiempo, lo que vemos es la posibilidad del otro a partir de nosotros mismos. Sí, *Venus y Cupido* es un acto de amor: «Ver, para Narciso, es nacer, es salir del mundo de la extinción... La imagen que Narciso ve está más allá de la muerte. El mito de Narciso es pues un mito de amor, de supervivencia o de resurrección» *(Ibíd.).*

El texto de Ortega que a continuación cito y que, como el anterior, no se refiere en concreto a *La Venus del espejo,* sino a la obra en general de Velázquez, reduce el espacio de la aparición a un nombre: Dios. A pesar de la atribuida monosemia a algo que creemos profundamente polisémico (la formulación del Nombre mediante nombres), la cita nos sirve de transición porque nos sitúa en la órbita de Ramón López Velarde. Dice Ortega: «¿Qué sentido podría tener una simple reduplicación de la realidad? Con una realidad, esa que hay ya, nos sobra, y nos sobra precisamente, por lo que a esa realidad le falta, pues la realidad toda, el mundo real con ser tan grande cosa, resulta que, a su vez, no hermenéuticamente pero sí metafísicamente, es mero fragmento y, por eso, carece de sentido propio y nos obliga doloridamente a buscar el trozo que le falta, que nunca está ahí, que es el eterno ausente —y se llama Dios: el Dios escondido, *Deus absconditus» (op. cit.,* p. 586).

Cotéjese con lo que Octavio Paz, en el estudio citado, afirma de la poesía de López Velarde: «Se nos escapará el sentido de su obra si no reconocemos que es una búsqueda, y a veces un encuentro —no de sí mismo sino de algo que no me atrevo a llamar Dios, verdad de más allá, espíritu, a pesar de que tiene todos esos nombres».

Prácticamente toda la poesía de López Velarde se centra en un gran tema: el amoroso. El exuberante reto del cuerpo será una y otra vez cantado desde todas las posibilidades a las que tienen acceso los sentidos, pero ya desde los primeros poemas se advierte una oscilación que será típica en toda su obra. Ya desde el principio no es posible hablar de un primer plano sensual autónomo sin que lleve incrustada una dolorosa espina, como si el amor elegido —o el amor que elige al poeta— escondiera en su reverso la inevitable faz de la muerte. El claroscuro, que ya señaló Phillips en su libro sobre el poeta,[5] tiene su fundamento en esta clave, única y bifronte. Y de ahí surge el poema, unidad imposible a dos tintas, caligrafía del placer y garabato de la muerte. De 1912 son estos tempranos versos, pertenecientes al poema «El adiós», recogido en *Primeras poesías:*

> Mas el cadáver del amor con alas
> con que en horas de infancia me quisiste,
> yo lo he de estrechar
> contra mi pecho fiel, y en una urna
> presidirá los lutos de mi hogar.[6]

La brecha que se abre, pues, en la poesía de López Velarde parte de un plano contradictorio, dual, compuesto de dos tensiones, quizás irreconciliables, que nos conducen

[5] *Allen Phillips,* Ramón López Velarde, el poeta y el prosista, *Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1962.*

[6] *Ramón López Velarde,* Poesías Completas y El Minutero *(3.ª edición), Editorial Porrúa, México, 1963. Todas las citas por esta edición.*

a la búsqueda de su propia reconciliación. Este nivel queda perfectamente expresado en «Mi prima Águeda», en donde «los calosfríos ignotos» preludian las soterradas potencias que, al manifestarse más tarde, darán lugar a otro plano de convergencia más complejo:

Águeda era
(luto, pupilas verdes y mejillas
rubicundas) un cesto policromo
de manzanas y uvas
en el ébano de un armario añoso.

El empuje amoroso del yo poético nunca va a resolverse satisfactoriamente en este nivel («o porque nuestros mustios corazones / nunca estarán sobre la tierra juntos»), por lo que tenderá a crear un espacio más allá de la realidad cotidiana en el que se proyecte la unidad contradictoria de forma que, en su proyección, la contradicción pueda ser resuelta. El tránsito a esa dimensión suele presentarse como vuelo:

Siempre que inicio un vuelo
por encima de todo
un demonio sarcástico maúlla
y me devuelve al lodo.

(«Un lacónico grito»)

Aunque en otras ocasiones, el poeta refleja el júbilo del logro:

¡Gracias, Señor, por el inmenso don
que transfigura en vuelo la caída,
juntando, en la miseria de la vida,
a un tiempo la Ascensión y la Asunción!

Contradicción, impulso, vuelo, abismo («no he podido lograr hacerme abismo») va a ser el movimiento que procure el tránsito desde el espacio inmediato al espacio insólito de la aparición y muy frecuentemente el poema será eso, abismo, precario puente de la impotencia tendida al vacío, hacia una imposible llegada que, como una ausencia presente, estructura el poema en torno a su hueco: «la convulsa vida / es un puente de abismo en que vamos tú y yo». Entonces el espacio retórico, marco de muerte que envuelve un fragmento de vida ausente, se perfila descarnado, macabro, y la intromisión de la conciencia convierte el reto a la muerte en una salida irónica y falsa:

mis besos te recorren en devotas hileras
encima de un sacrílego manto de calaveras
como sobre una erótica ficha de dominó.

La primera formulación del espacio configurador del segundo plano de realidad será la recurrencia a la visión fantasmal mediante la que los amantes se «encarnan» (dicho con más rigor, se «reencarnan», como veremos más adelante) en fantasmas o sombras. Desde aquí es preciso dejar claro que el sueño, para López Velarde, no significa la posibilidad de inventar una irrealidad, como lo fue para los modernistas (y he aquí una de las grandes diferencias que los separa, aunque no vayamos a tratar ahora ese tema), sino la posibilidad de adentrarse en otra realidad o de crearla en la medida del adentramiento. El «Poema de vejez y de amor» habla de

Dos fantasmas dolientes
en él seremos en tranquilo amor,
en connubio sin mácula yacentes;
...
dos sombras adormidas
en el tálamo estéril de una santa.

Amar implica metamorfosis de la carne, transgresión sangrienta de la realidad más inmediata. Paradójicamente, la salida a la vida será la muerte. Y será la muerte la que confiera nitidez a los fantasmas o sombras que conforman el espacio vacío. Entre los versos transcritos del «Poema de la vejez y del amor» se desarrollan estos otros:

una pareja fallecida en flor,
en la flor de los sueños y las vidas;
carne difunta, espíritus en vela
que oyen cómo canta
por mil años el ave de la Gloria;

Sabemos ya la función de la muerte, la necesidad de la muerte como reverso del amor, del cual no es antagonista, sino elemento imprescindible para que aquél pueda alcanzar su dimensión última. La poesía como lugar de resurrección coloca a López Velarde en una tradición inconfundible en la que la vida, como Narciso en la fuente, sólo es accesible en la medida en que se crea, se proyecta, en la superficie líquida de la página o del espejo. El proceso amoroso es, pues, doble: la muerte y la resurrección. De ahí que el vuelo no pueda ser otra cosa que un morir y un matar a la amada, un descarnarse hasta el hueso: sangriento desnudarse que reduce los cuerpos al último reducto voraz o a la metonimia carnal entre la vida y la muerte, como una mutilación. El poema «Hormigas» muestra lo que decimos y, retando la condena, o apeteciéndola, despliega un imposible abrazo, insólita mezcla de autoinmolación y antropofagia:

Antes de que deserten mis hormigas, Amada,
déjalas caminar camino de tu boca
a que apuren los viáticos del sanguinario fruto
que desde sarracenos oasis me provoca.

Antes de que tus labios mueran, para mi luto,
dámelos en el crítico umbral del cementerio
como perfume y pan y tósigo y cauterio.

Hay un momento en *La sangre devota* en que López Velarde coloca el espejo ante el cuerpo de Venus. Aparentemente no es Amor quien lo sostiene, sino la venganza («¿Imaginas acaso / mi amargura impotente?») por la impotencia ante la unión amorosa. En él se desdibuja un puño esquelético. La imagen, en un devenir, es más aparición que reflejo. Es el espacio del advenimiento, de la aparición de la muerte. Pero cabe indagar un poco más en el por qué de esa venganza. El poeta, que dice hallarse ausente de la congoja agónica de la amada, hace gritar a ésta las cinco letras de su nombre. El acto de nombrar ¿no implica una forma de presencia? El puño esquelético que se desdibuja en la luna del armario ¿es reflejo de la muerte que se ve?, ¿aparición de la muerte que se solicita? ¿u otra forma de presencia del poeta —la mirada poética— ya en la muerte que conlleva el fracaso? Todas las posibilidades convergen en la superficie azogáda, de nuevo punto central estructurante. Aparición y reflejo, lugar de encuen-

tros, la mirada poética es la muerte y ése es el espacio requerido por el poeta adonde acude y desde donde convoca y desde donde, a su vez, hace que sea convocado, obligando a gritar —ya a la misma muerte— las cinco letras de su nombre. Estamos hablando del poema «Me estás vedada tú», y he aquí los versos clave:

Despertarás una mañana gris
y verás en la luna de tu armario,
desdibujarse un puño
esquelético, y ante el funerario
aviso, gritarás las cinco letras
de mi nombre, con voz pávida y floja
¡y yo me hallaré ausente
de tu final congoja!

De nuevo es Amor quien sostiene el espejo. Y quizá más que nunca está justificada aquí su imagen, pues «amar al amor, a la Imagen, más que a un ser real», en palabras de Octavio Paz, constituye el drama de la pasión del poeta.

Pero el poema que sintetiza todos los elementos de que venimos hablando es «El sueño de los guantes negros», tal vez el único que consiga expresar la unión en el plano que trascendentaliza la primera realidad. Desde el título, se nos sitúa en una visión onírica, transmutación de la realidad que propiciará la aparición. Los elementos fantasmales, las sombras, que vimos configurar la incierta superficie del vacío en una primera instancia, envuelven la primera mitad del poema en una atmósfera mortuoria de ecos y silencio, cuadro romántico de límites imprecisos, evanescentes pero no irreales («la precisión de las cosas es precisamente lo irreal», dice Ortega). El ímpetu de acceso, el vuelo, está también presente auspiciando el tránsito: «Para volar a ti, le dio su vuelo / el Espíritu Santo a mi esqueleto», proceso que requiere, como ya vimos, el descarnamiento, operándose la transmutación de cuerpo a esqueleto.

Versos centrales son los de la aparición repentina:

De súbito me sales al encuentro,
resucitada y con tus guantes negros.

Ya no nos extraña, después de lo dicho, que la aparición de la amada constituya una resurrección. Tenía que ser así. Es el nivel de las resurrecciones el único acaso posible de deshacer la imposibilidad, el único capaz de albergar la forma última —y única— de amor. Pero de súbito también aparece el elemento más misterioso del poema: los guantes negros. De los guantes negros a Cranach, de Cranach a Velázquez, de Velázquez a los guantes negros. Éste ha sido el circuito origen de estas líneas y éste también el proceso que parece haber llegado a su punto de partida. El discurso: paráfrasis circular envolvente rodeando el acto de amor-muerte-resurrección, rodeando la imprecisa realidad fantasmal de dos amantes en «circuito eterno» cuya tenue conformación —no puede tocarse— ocupa, quizá sólo por un instante perdurable, el vacío original que obsesivamente se ha ido postulando, cercando, ocupando a lo largo de toda la obra. Quizás una obra se justifique por un poema. Quizás una obra se escriba para conseguir un poema. Sin ser desechable la restante obra de López Velarde, especialmente parte de ella, se nos presenta, hemos estado insistiendo en ello, como marco envolvente postulando un vacío, esa ventana a una dimensión que suele denominarse metafísica. «El

sueño de los guantes negros» es el poema que más rigurosamente ocupa ese hueco. No estamos diciendo que sea el mejor (eso es otra categoría de análisis), sólo que desde el principio hasta el final el poema se desarrolla en ese espacio que venimos reclamando para una realidad distinta, prescindiendo ya de apoyaturas de enmarque pertenecientes a otra realidad más cotidiana que no sean las correspondientes a otros poemas que enmarcan y contextualizan. Es decir, nos estamos moviendo en el plano del espejo y la visión ocurre enteramente en su superficie.

No obstante, hay un elemento extraño. Los guantes negros extrañan e inquietan. Octavio Paz, quien ya señaló acertadamente que el poema era una visión de la resurrección, asigna a los guantes la cualidad de impedir la unión: «Emblema de la prohibición, la ironía de los guantes defiende a López Velarde de sí mismo (¿de la irrealidad de su pasión o de la irrealidad de su alma?» *(op. cit.,* p. 119). La interpretación de Paz, como todas las suyas, es muy penetrante, pero quizá la imagen admita otra lectura que, sin ser radicalmente opuesta, matiza la anterior. Como una versión inversa de la flor de Coleridge, que el poeta retiene en la realidad después de haberla soñado, los guantes negros parecen ser un elemento que ha perdurado en el paso de la realidad al sueño. Pero perdura como elemento transmutado, es decir, sus indudables connotaciones de muerte le otorgan una especie de existencia muerta, con características ya no pertenecientes al plano de la realidad vivida, sino a la realidad de la muerte. Se diría que es el elemento imprescindible para que pueda realizarse la unión pues él —la muerte— es el generador de la resurrección y su presencia parece inevitable para la existencia de los cuerpos resurrectos. No es posible la unión al margen de la muerte y la muerte es marca indeleble de la resurrección. De esta forma, los cuerpos llevan grabados el sello de la génesis continua y de su propia destrucción. Más adelante el poeta va a referirse a otras prendas, no tan decisivas poéticamente como los guantes, pero que también marcan esa transición de un plano real transmutado a otro con esencias de muerte:

> y el traje, el traje aquel, con que tu cuerpo
> fue sepultado en el valle de México;
> y el figurín aquel, el pardo género
> que compraste en un viaje de recreo...

Los cuerpos, también transmutados y ajenos ya a su realidad primera, participan de la imprecisión del dibujo y del conocimiento:

> ¿Conservabas tu carne en cada hueso?
> El enigma de amor se veló entero
> en la prudencia de tus guantes negros.

El estado de existencia propuesto por López Velarde en su visión trascendental del amor y de la muerte no es precisamente el del conocimiento, ni el de la conciencia irónica ni el de la lucidez de la razón (sí el de la lucidez poética), sino un estado subyacente en el equilibrio transitorio del misterio central, fluido, dovela clave del universo, entre lo pasajero y lo eterno, entre la carne y el hueso, entre pecho y pecho.

Escribe Villaurrutia: «Nunca este poeta está más cerca de la religiosidad que cuando

ha tocado el último extremo del erotismo, y nunca está más cerca del erotismo que cuando ha tocado el último extremo de la religiosidad».[7]

A nadie escapa la trascendencia religiosa de la proyección amorosa de López Velarde. El mito cristiano, que tantas veces se reconoce a lo largo de la obra, parece estar latente especialmente en «El sueño de los guantes negros», en el que existe una forma de trinidad y una unidad perseguida: el Espíritu Santo alienta el vuelo; la amada, Fuensanta, resucitada y con el estigma de la muerte; y el yo poético, redimido o condenado, pero igualmente resurrecto. «Mito de amor, de supervivencia o de resurrección».

A propósito del poema «Hormigas», mencionábamos las palabras autoinmolación y antropofagia, y es que el espacio de la aparición se sitúa también entre el Infierno, en el que el poeta cree, y la Gloria, entre la salvación y la condenación, en un punto intermedio que configura un rostro con la mirada de Dios y la sonrisa de Satán.

2. De pájaros (para una teoría del cantar)

el aspirar del aire,
el canto de la dulce filomena.

San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual.*

A Fray Luis de Granada se debe la versión del poema «Filomena», atribuido a San Buenaventura:

> Porque desta ave se lee, que el día que siente allegarse su muerte, se sube en un árbol alto, y antes que el sol salga, comienza a cantar muy dulcemente.
>
> Con su dulce canto previene la mañana, mas salido ya el sol, a la hora de prima levanta más la voz, y canta con mayor dulzura.
>
> Mas cuando el sol se va empinando, y el calor va cresciendo, entonces cantando se deshace, y cuanto más alto canta tanto más se enciende.
>
> Pero al mediodía, cuando el mundo arde, entonces rompe las entrañas con grandes clamores; y así da fin a su canto con grandes dolores.
>
> ... llegada ya la hora de nona, inclinada la cabeza da fin a su vida.[8]

El canto como expresión del canto. El texto es también una reflexión sobre la escritura poética. Muerte, árbol alto y comienzo del canto quizá sean tres elementos fatalmente convergentes: la muerte para cantar, el canto para ascender, la altura para cantar y para morir.

El proceso temporal que se señala, más que palabra en el tiempo, es un paralelo profundizar de la voz. Profundizar ¿en qué? Literalmente en la dulzura, pero también en la muerte. Tanto más dulce es el canto cuanto más se muere. Pero hay otro paralelo: el de la luz: más dulce, más muere, más se enciende.

[7] *Xavier Villaurrutia,* Obras *(2.ª edición), Fondo de Cultura Económica, México, 1966 (p. 649).*

[8] *Fray Luis de Granada,* Obras, *Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1945, tomo II, p. 593.*

Altura, canto, luz, muerte, todos los elementos avanzan hacia un extremo y la progresión del uno implica el ascenso del otro. Movimiento irreversible, el poema no puede dar marcha atrás: el retroceso —¡cuántas veces!— invalida el poema y lo convierte en un fláccido remedo, espacio retórico en donde la palabra es mero desecho.

A su vez, un proceso de ascenso evidencia puntos progresivamente más bajos; la culminación de la luz deja atrás zonas menos iluminadas, en penumbra, en oscuridad. Ése es el punto de arranque («y antes que el sol salga, comienza a cantar») que conlleva el tanteo, la ceguera, también el canto menos intenso (no menos poético o más retórico) o la altura menos alta o la muerte menos consumada, todavía allegándose.

En tal proceso nos damos cuenta de que el eje central es la muerte. La muerte articula el canto y la gradación del canto, de la luz o de la ascensión depende del avanzar de la muerte. La muerte es el auténtico móvil del poema y éste culminará en el último grado de la consumación de aquélla. Este punto extremo del extremo es ruptura, disolución: «cuando el mundo arde», «grandes clamores», «grandes dolores» marcan el punto máximo de luz, de voz, de vida.

El proceso ha sido de dolor y diríase que cuanto más se aproximaba la muerte más cerca se estaba de la cumbre de la vida. No se interprete mal: acaso la vida no descienda desde esa cumbre como desde el vértice de una curva se desliza la inflación. No, no hay inflación de vida ni de canto, sino todo lo contrario, sobreabundancia en el punto de la culminación. ¿Y después? Después se anulan las categorías, ya no hay unidades de medida ni de dimensión ni grados: sólo unión. En efecto, el desgarro de las entrañas marca un límite mediante el cual la voz individualizada pasa a integrarse en un ritmo universal y lo que fue uno o fragmento se acopla en la indefinición del todo. En ese punto, que es tránsito a un devenir diseminado, la luz, llegada a su perfección, es la oscuridad perfecta, la ascensión a un cénit coincide con sus antípodas, muerte y vida se abrazan ya sin significado, el canto se convierte en lo que lo sustenta, en ritmo.

Por eso el canto nunca cesa, nunca termina el poema que una vez y otra se conforma *in medias res*, como corresponde al fragmento, cuando se arranca del todo y, a través de la página, regresa diseminado. ¿Tiene sentido la palabra en esta reincorporación a su origen? Carece de sentido al poseer todo el sentido. La palabra significa en el contexto, cuando se la somete a un juego de tensiones en relación con otras palabras, pero en ese estado latente sin voz sólo podemos imaginarla como materia o magma primordial anterior —y potenciador— del significado. Hacer, pues, significar a la palabra quiere decir rescatarla del sinsentido con toda su potencia significativa, con toda su densidad en donde, sin tiempo, se ha acrisolado el nombre. Ésta es la labor reservada al poeta. Dar voz a lo que no tiene voz, sentido a lo que no tiene sentido, nombrar lo que no tiene nombre en un proceso doloroso hasta que «llegada ya la hora de nona, inclinada la cabeza, da fin a su vida». Por eso el poeta es el ser más anónimo de todos los hombres, el más desposeído, pues cuanta más intensidad de nombre alcance menos le pertenece, más cerca está de lo que es del mundo, de lo que no tiene nombre. Y en este sentido ha de considerarse el silencio, momento último en la cadena del nombrar en el que el desbordamiento de significación, de vida o de muerte, se anega en la materia innominada, se dispersa, ya sin sentido, en el sinsentido. Pero el nuevo acto de nombrar confiere al poeta una suerte de eternidad.

Innominación, ritmo mudo, mirada que se mira es la fuente en la que bebe el ruiseñor eterno. Así lo vio Keats en su famosa «Oda a un ruiseñor»:

> Thou wast not born for death, immortal Bird!
> No hungry generations tread thee down;
> The voice I hear this passing night was heard
> In ancient days by emperor and clown:
> Perhaps the self-same song that found a path
> Through the sad heart of Ruth, when, sick for home
> She stood in tears amid the alien corn;[9]

Lo que John Keats capta en ese momento («Was it a vision, or a waking dream?») es el acceso a lo eterno, aunque una gran parte del poema sea la expresión del deterioro del mundo circundante, es decir, el inicio del canto en la oscuridad para elevarse en la cadena de luz no para ver (conocer), sino para integrarse en la eternidad. Ese no conocer es lo que produce el estado de confusión («Do I wake or sleep?») y anhelo del regreso.

«Fled is that music». La música ha desaparecido pero también: la música es desaparecer. Filomena se rompe, el ruiseñor, esa minúscula divinidad que canta sin ser vista, quizá no exista ya sino en canto cuando se reencarna y reproduce desde la profundidad de la fronda. Así, el poeta no es otra cosa que su canto, un estado de poesía en cuerpo en el que, a su vez, el canto constituye su propio cuerpo. Amar, que en el fondo es el verdadero motivo del canto, no puede entenderse al margen del cuerpo, del cuerpo que se ofrece para ser devorado, para ser comido, que ya no pertenece a nadie en particular, sino al cuerpo anónimo que lo recibe.

El poema es una transcripción literal del cuerpo —todo poema tiene algo de corazón o de cintura— en el límite de su experiencia vital y, lo mismo que el cuerpo, el organismo vivo que constituye el conjunto de palabras, tras haber alcanzado su plenitud de significado, se desborda y se reintegra al sinsentido original que, como ya dijimos, es la totalidad del sentido. Pero esa plenitud de significado coincide con el desgarro, la desintegración-para-la-integración, la diseminación, el silencio. De ahí que en todo poema la falta de plenitud evidencie un vacío abismal y que la palabra se constituya en marco que ciñe lo que, sin estar, está. Ese conjunto que —como quería Mallarmé— constituye un todo orgánico al reflejarse las palabras unas a las otras, como el cuerpo, tiene la marca de su dependencia y, siendo fragmento de la plenitud, sólo puede significar plenamente en el instante en que deja de significar reintegrándose a la plenitud. No es extraño que esa percepción ciega o conexión con lo absoluto (Filomena rompiéndose, el ruiseñor de Keats como eclosión de eternidad) suela representarse en estados de sueño, duermevela, visión o éxtasis, es decir, en estados al margen de la percepción común de la realidad, en estados en los que no se ve, no se conoce, no se significa. La palabra ya no es signo comunicable, ya es átomo, ya materia inflamada, ya amor. Así, el fulgor, cumbre de la luz, es oscuridad.

Extraño destino el de la obra de arte: el ser marco de lo invisible en donde lo representado sólo es vaso de lo irrepresentable, camino, y que todo su sentido le advenga

[9] *Keats, «Ode to a Nightingale», en* Poetical works, *Oxford University Press, London, 1966.*

precisamente por lo que le falta, por ese objeto invisible cuya forma de presencia es la ausencia. Así es como Giacometti debió verlo cuando a una de sus esculturas, mujer sedente que aloja y conforma entre sus manos un vacío, le dio el nombre de *El objeto invisible*. Y así lo entendió Juan Ramón Jiménez en tantos poemas, de entre los cuales transcribo éste:

Mariposa de luz,
la belleza se va cuando yo llego
a su rosa.
Corro, ciego, tras ella...
La medio cojo aquí y allá...
¡Sólo queda en mi mano
la forma de su huida! [10]

Tanto el poema «Filomena» como la «Oda a un ruiseñor» alojan de alguna forma lo uno y el todo, lo uno nos conduce al todo, el todo se encarna, a partir de cierto momento, en lo uno, lo uno converge en el todo. El planteamiento, que nos remite a Plotino, queda formulado por Pedro Salinas en un poema pleno de interrogaciones que sugieren, a su vez, alguna respuesta. Lo cito por entero:

¿El pájaro? ¿Los pájaros?
¿Hay sólo un solo pájaro en el mundo
que vuela con mil alas, y que canta
con incontables trinos, siempre solo?
¿Son tierra y cielo espejos? ¿Es el aire
espejeo del aire, y el gran pájaro
único multiplica
su soledad en apariencias miles?
(¿Y por eso
le llamamos los pájaros?)

¿O quizá no hay un pájaro?
¿Y son ellos,
fatal plural inmenso, como el mar,
bandada innúmera, oleaje de alas,
donde la vista busca y quiere el alma
distinguir la verdad del solo pájaro,
de su esencia sin fin, del uno hermoso?

(«¿Qué pájaros?»)[11]

Las preguntas se podrían repetir idénticamente intercambiando nombres: ¿el canto?, ¿los cantos?, ¿hay sólo un solo canto en el mundo...? para llegar, quizás en una de las últimas reducciones, a ¿el nombre?, ¿los nombres?, ¿hay sólo un solo nombre en el mundo...? Valéry, Emerson, Shelley, Borges han postulado una obra única que constituiría la historia de las literaturas y un autor único de dicha obra. Jorge Guillén, en el prólogo a las *Poesías completas* de Salinas, resta platonismo al fenómeno: «No es la idea del ave que se degrada al ser real. Ninguna tendencia platónica apunta en esta hipótesis». Y más adelante: «El verdadero ser lo acapararía el pájaro; lo demás se

[10] *Juan Ramón Jiménez,* Antolojía poética *(9.ª edición), edición de Vicente Gaos, Cátedra, Madrid, 1983.*
[11] *Pedro Salinas,* Poesías completas *(2.ª edición), Barral Editores, Barcelona, 1975.*

contentaría con la humilde condición de reflejo. El Pájaro —sustantivo, mayúsculo, real, no ideal— gozaría de plenitud como si fuese la perfecta esencia: una esencia inseparable de la existencia». De nuevo la mirada en el espejo, el vaso acomodado al canto, el marco y su hueco irrepresentable, así el cuerpo de Venus carecería de sentido si no estuviera formulado desde y en función del espejo, llegando a la paradoja de que el espejo no sólo no refleja lo circundante, sino que lo circundante es el reflejo del espejo. En suma, abismo de la mirada en la superficie del espejo, objeto invisible, ruiseñor o silencio final del poema en su más absoluta insignificación —cuerpo en eclosión— propicia el significado de lo fragmentario, lo estructura y lo ordena temporalmente para nombrarse, para articular su nombre en un instante. Dice aún Guillén: «En algún momento no se ve ni se sabe; se pregunta». Pero la pregunta también es retórica y, entre los signos cóncavos que la enmarcan, se aloja el vacío.

Si la aspiración del canto es el silencio, si el cuerpo aspira a la atomización integradora en la materia magmática y la luz a la oscuridad perfecta, la densidad informe aspira al cuerpo y al nombre porque sólo mediante esa operación es posible manifestarse, evidenciar su existencia. ¿Qué palabra es capaz de formular ese nombre? Desde luego, no la condicionada a un referente, siendo la función referencial, una operación que remite a lo ya nombrado, aprehendido previamente en un acto de conocimiento y que, por lo tanto, en rigor, sólo es una remitencia y no un nombrar. Nombrar es un nacimiento, una conformación instantánea de la cosa que sólo existía en ritmo, y la palabra, para encarnarse, reclama el grado máximo de libertad, grado que inevitablemente transgrede el sistema. Así, el transgresor, el poeta, al violar el orden de significados, pasa a ocupar el lugar que le asignó Platón en *La República:* el margen, la soledad. Son reveladoras estas palabras de Valente pertenecientes a un texto que habría que transcribir entero: «He ahí la soledad en que, como ruptura de lo sólito, la obra o la forma aparecen, si realmente se constituyen como tales, es decir, cuando son sólo espacio para la epifanía o libre manifestación de la palabra».[12]

La cita trae a cuento el texto que la origina:

> Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente.[13]

El mismo texto tiene la estructura del canto, tal vez para ser aprendido y memorizado, y cada una de las cláusulas de que consta marca un grado más en el proceso del canto. Las conexiones con el poema «Filomena» son muy numerosas, y acaso el ruiseñor de Keats no podría tener otras condiciones que éstas. Altura, soledad, libertad, anonimato, ternura son también las condiciones del poeta. Como el pájaro solitario, y precisamente por su soledad, el pájaro único que evocaba Salinas es también un pájaro invisible cuyo cuerpo es la ruptura, la eclosión del canto.

Palabra sin color determinado, pre-determinado, condicionado. ¿Palabra de un nuevo color o palabra incolora? Juan Ramón prefiere *de otro color:*

[12] *José Ángel Valente, «Las condiciones del pájaro solitario», en* La piedra y el centro, op. cit.

[13] *San Juan de la Cruz, «Dichos de luz y amor», en* Vida y obras de San Juan de la Cruz, *Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1978 (10.ª edición).*

Toda la noche
los pájaros han estado
cantándome sus colores.
(No los colores
de sus alas matutinas
con el fresco de los soles.
No los colores
de sus picos cotidianos
que se apagan por la noche,
como se apagan
los colores conocidos
de las hojas y las flores.)
Otros colores
el paraíso primero
que perdió del todo el hombre,
el paraíso
que las flores y los pájaros
inmensamente conocen.
Flores y pájaros
que van y vienen oliendo
volando por todo el orbe.
Otros colores
el paraíso sin cambio
que el hombre en sueños recorre.
Toda la noche,
los pájaros han estado
cantándome los colores.
Otros colores
que tienen en su otro mundo
y que sacan por la noche.
Unos colores
que he visto bien despierto
y que están yo sé bien dónde.
Yo sé de dónde
los pájaros han venido
a cantarme por la noche.
Yo sé de dónde
pasando vientos y olas,
a cantarme mis colores.

(«Los pájaros de yo sé dónde»)

El color es propiamente el canto y el canto, el advenimiento de un «paraíso primero» que el hombre perdió o «paraíso sin cambio» cuya vía de acceso es el sueño, porque ese «otro mundo» nos lo traen los pájaros en la noche. Lo visible es el canto, y la mirada, ante lo insólito, por vez primera, ve. Ver en la oscuridad el acto de ver, verse en lo otro, asistir a la formación y disolución de la mirada es, en esencia, el poema.

No se espere una exacta coincidencia de lo que llevamos dicho con la poesía de López Velarde, pero en uno de sus textos, que transcribimos parcialmente, aparece un pájaro inquietante que, en realidad, ha motivado la reflexión precedente. El poema es de *Zozobra* y se titula «Para el zenzontle impávido...»:

He vuelto a medianoche a mi casa, y un canto
como vena de agua que solloza, me acoge...
...

sigo oyendo
la musical tarea del zenzontle, y lo admiro
por impávido y fuerte, porque no se amilana
en el caos de las lóbregas vigilias, y no teme
despertar a los monstruos de la noche. Su pico
repasa el cuerpo de la noche, como el de una
amante; el valeroso pico de este zenzontle
va recorriendo el cuerpo de la noche: las cejas,
y la nuca, y el bozo. Súbitamente irrumpe
el arpegio animoso que reta en su guarida
a todas las hostiles reservas de la amante...

Hay acaso otro solo poeta que, como éste,
desafíe a las incógnitas potestades, y hiera
con su venablo lírico el silencio despótico?

El poema es muy desigual y dista mucho de alcanzar la intensidad de la que venimos hablando, pero la presencia del zenzontle lo ubica de alguna manera en ese contexto por lo que simboliza, por la relación que López Velarde establece entre el pájaro y el poeta.

Hay aquí y allá, en la obra de López Velarde, continuas referencias al canto. En «Ofrenda romántica», de *La sangre devota,* leemos:

El madero pesado
en que me crucifico por tu amor,
no pesa más, Fuensanta,
que el arbusto en que canta
tu amigo el ruiseñor.

El crucificarse por amor para darse a la amada es algo más que una «Ofrenda romántica», es, o quiere ser, una secreta y mutua unión por medio del canto y el poeta lo sabe: si su vuelo no alcanza, aún le queda la posibilidad de transmitir la clave para poder ser redimido. He ahí la invitación que cierra el poema:

Bella Fuensanta,
tú ya bien sabes el secreto: ¡canta!

Ya citamos en el «Poema de vejez y de amor» el fragmento en el que el poeta, en futuro de indicativo —deseo, no logro—, imagina la unión de la «carne difunta» oyendo «cómo canta por mil años el ave de la Gloria». Y en los últimos seis versos de «La mancha púrpura», de nuevo es el ave, o su plumaje, el motivo y el fin del canto. De nuevo el movimiento doble de adentramiento y retorno, la soledad y la ceguera final constituyen el ejercicio de amar, el poema:

En el bosque de amor, soy cazador furtivo;
te acecho entre dormidos y tupidos follajes,
como se acecha un ave fúlgida; y de estos viajes
por la espesura, traigo a mi aislamiento
el más fúlgido de los plumajes:
el plumaje de púrpura de tu deslumbramiento.

Pero, volviendo al poema «Para el zenzontle impávido...», nos parece que es aquí donde los elementos del canto más se acrisolan o donde más explícitamente se establece la relación con el hacer poético: «medianoche», el pájaro «no se amilana» «y no teme»,

«Súbitamente irrumpe el arpegio animoso». El «silencio despótico» coloca a este pájaro solitario en la más alta soledad en medio del «caos» y dispuesto al canto. La noche, erotizada, es el cuerpo de la amante, recorrido e impávidamente retado. También incógnito, amenazante, por tanto, y arriesgado. Herido al fin en un presumible abrazo sangriento. El reto del zenzontle es un acto de amor y muerte y su canto la insólita manifestación del poema. «Porque ha de quedar roto / mi corazón la noche cuadragésima», dice en otro momento el poeta o el ave para que pueda, sobre la página, renovarse la resurrección del cuerpo, la plenitud de la palabra.

Hay una consciente reflexión sobre la palabra poética en la obra de López Velarde. Se busca «el vaticinio de la tortuga» en «El viejo pozo», que es el *signo secreto* de la revelación, el nombre, y se cae mil veces en la palabra impotente o en la gramaticalización de la carne cuando se contempla con estupor «el surco que dejó en la arena mi sexo». Pero otras, con la impavidez del zenzontle o asumiendo las cinco condiciones del pájaro solitario, la palabra se ensancha desbordante de significación con un poso de misterio, como si alojara en el fondo el origen de la luz. Así en las dos estrofas finales de «En las tinieblas húmedas»:

Me embozo en la tupida oscuridad, y pienso
para ti estos renglones, cuya rima recóndita
has de advertir en una pronta adivinación
porque son como pétalos nocturnos, que te llevan
un mensaje de un singular calosfrío;
y en las tinieblas húmedas me recojo, y te mando
estas sílabas frágiles en tropel, como ráfaga
de misterio, al umbral de tu espíritu en vela.

Toda tú te deshaces sobre mí como una
escarcha, y el traslúcido meteoro prolóngase
fuera del tiempo; y suenan tus palabras remotas
dentro de mí, con esa intensidad quimérica
de un reloj descompuesto que da horas y horas
en una cámara destartalada...

Acaso ese «singular calosfrío», corporal calosfrío que tiende un puente de la carne al espíritu, encierre la clave de la revelación, contenga el hueco que abra la palabra insospechadamente a la vida como un fulgor, en donde ya el hacer es un deshacerse.

«La dicha de amar es un galope / del corazón sin brida, por el desfiladero / de la muerte»: ecuación vital que origina una escritura contradictoria e idéntica en su fusión, que se resuelve disuelta en el canto, la caligrafía del Placer y el garabato de la Muerte.

Luis C. Moliner

El otoño en esta calle

Footfalls echo in the memory
T. S. Eliot

Esto es una calle que en otra calle
desemboca,
río de rimas,
delta de asonancias,
mar de estridencias.
El verde abre el motor
del seco ronquido del automóvil.
El rojo detiene a la cigarra:
zumba la tarde.
Anoche en sueños soñé tu cuerpo,
la mujer que cruza la calle
¿es un recuerdo?
Bajo por Fuencarral
hacia Gran Vía,
no es un camino
recto,
es la epilepsia
sin sorpresa.
El árbol, el perro, el ejecutivo,
el kiosco con las noticias
que no he leído
los mil suicidios,
el cielo sin límites del chamán.
El Imperio del Sol Naciente
produce más y más mimesis conflictiva.
No pagué la luz.
Anoche, a solas
y la noche, me excedí con los whiskys,
las vitaminas B^1, B^6, B^{12},
en el bolsillo, y en el otro
El Arco y la Lira.
Y en el río de la memoria
los peces imantados por el aire.

Mientras desciendo por las escaleras
metálicas del Metro, siento
que el deseo tiene trescientos escalones

para subir al alféizar de tus mejillas:
los trescientos escalones de la ciudad,
la innumerable arena de los sueños,
los trescientos peldaños de espuma
para bajar a tu vientre,
para subir por las torres de nubes
de tus muslos.
¿Hacia dónde? ¿Puerta del Sol?
¿Las Delicias? ¿Cuatro Caminos?
El tiempo se desliza
por un pasillo oscuro.
Los tiempos siempre fueron de crisis, amor mío:
laberinto de negaciones,
la historia.
Durante una, dos o tres estaciones
nos miramos sin hablarnos:
mis ojos tocan las caderas
de la impávida adolescente.
Ella lo ignora pero ¿y su cuerpo?
¿El rito de su cuerpo y el rito del mío
transmiten un rito que se ignora?
Hacia un saber del silencio.
A empujones salgo de mis pensamientos,
salgo al día múltiple de mi historia.

«Aerolíneas, trenes y autobuses.
Si le interesa el tiempo, México
es el país que debe visitar»:
brujos, hechiceros, astrólogos,
oradores, pintores, poetas, nigromantes,
y la Revolución
y el ¡carajo!
abriendo el aire
mientras las azafatas
reparten los periódicos
y nuestras horas dibujan un arco
en mitad de la noche:

Quetzalcoatl

Vi una piedra, un fresno,
el agua
y el muro abrirse hacia el aire
y más allá del aire, otra vez la medida
por donde canta el viento.
No es mala la forma

si en ella canta el agua,
aún mejor
si el canto horada o rompe el dique
y nos vamos con el agua,
con la rama tenaz
que hizo estallar, amigo mío,
el muro de tu infancia.

Se desata la lluvia:
las gárgolas dibujan
sobre el cristal del suelo
palmeras invertidas.
Un grupo de pájaros penetra
en los árboles de laureles.
Peces de madera bajo la lluvia.
En la plaza de los laureles
nadan palomas,
vuelan las palabras
entre los reflejos de la memoria.
Huelen a laurel
los nombres y sus accidentes.
Margaritas
y crepas de huitlacoches.
Como una metáfora el automóvil
de aquí para allá nos lleva
con música de Cage
y rumbosos quiebros de cadera.
Salta de entre mis manos
el pez
made in Tasco,
azul y rojo
como tus palabras esta mañana
en el hotel de la ciudad de México:
como el laurel y mis pensamientos
son instantes y pasan.

Me desperté pensando en la pirámide
redonda de la Luna,
tiempo encebollado
que nada oculta.
¿Para salvar al Tiempo
destronaban al tiempo?
Pero un día los hombres
hicieron de la razón la rebelión;
pero un día los hombres

hicieron de la rebelión la Gran Razón.
Bajo los nombres los hombres
son devorados por los nombres.
Debajo de la piel del siglo
la sangre dibuja siglos de horrores.
Me tendí en el diván de herr psicoanalista
o de che sicoanalista,
aquejado de una sospecha sin fin,
y me preguntó:
¿Qué o quién hay detrás de usted?
¿Cuando usted decía lo que decía
por qué decía otra cosa?
                                        En el Zócalo
¿vio la sombra de una forma o su ausencia?
¿Por qué Hitler llegó al poder?
¿Leyó en un muro de Berlín
escrito con letra firme *Don't future?*
Asentí mientras blandía el puñal.
Don Futuro, blanco como esta página,
cayó herido
                vomitando el tiempo.
Caminé por el valle de México
pero no vi a Quetzalcoatl ni a Tezcatlipoca,
vi a hombres quietos o afanosos
que a veces estaban cerca o lejos,
gentes absortas en las naderías
                                                    de los prodigios,
y gentes levantando
no impunemente,
                                la piel de la realidad.

Cuando caía la tarde a solas vi
montañas como pirámides,
no talladas por la mano:
oficio lento del aire.
Miré la quietud del campo:
el cabrilleo del río
es tiempo y desaparece.
No habrá corazón ni sangre, pensé,
que hoy corre por las piedras:
la noche bate sus alas
y ambos nos vamos a dónde.

Siendo verdad mentía:
en la extensa piedra de la ciudad

aquel mismo día se ofrecieron corazones
en nombre de la exactitud
del octaedro. Y en nombre del amor
se promulgaron leyes homicidas.

Ya muy de noche, al salir del pub
aquel de down town *(New York) me dijiste:*
«Esta es la Cosmococcica, Telegraph Co. Ltd.»
Años veinte, Miller y sus mensajeros:
volvimos a entrar al pub
cogidos de la cintura, fuera nevaba,
y pedimos más bourbon.
Cuántas veces, desde el Puente de Brooklyn
de tus ojos vi pasar el río de mi deseo,
las tardes ancladas en las orillas
y los bateaux-mouches *de mi insomnio.*
Y aquella misma noche te fuiste con otro,
para que el rito no tuviera fin.
Me acodé en la barra
y vi pasar el río,
sin mensajeros:
sólo un golpe de sangre
que busca rimar sus sílabas
antes de que termine el verso.
Y, afuera, la noche blanca:
Prince d'Aquitaine à la Tour abolie,
y el alcohol
de unos pechos dulcemente absurdos.
Volviste con una sonrisa
a la altura exacta de mi tercera copa:
Je t'aime, *dijiste cuando volvíamos*
y vi en tus ojos brillante la luz
del día derramándose sobre la ciudad.

Estalla lentamente el vaso de agua,
el cilindro soleado que presidió mi tarde
mientras escribía despacio en este cuarto
(cabriolas de la luz ya sólo sombras).
Vibra la ciudad en las cristaleras,
taladran las sirenas de las ambulancias
los anaqueles de los libros.
El momento justo no será justo;
si su medida se cierra ¿quién lo habita?
El aire no es puro ni la medida
exacta.

Sigo el hilo del agua
que emborrona mi tinta:
se abren sus márgenes, ríos de selvas,
callejeo del solitario.
Cuando el día duerme
hay plantas que despiertan,
abren los ojos
en el bosque dormido:
hay una abeja puntual
que viene de lejos
a su cita con la miel.
¿Dónde has abierto tú los ojos,
en qué calle o plaza?

Pasión no es geometría:
se dilatan las palabras, se aguza
el oído,
se abren los muros
hacia los muros de otros cuartos
donde la hora gotea.
Resuenan pisadas en la memoria.
Se levanta el aire con la noche.
Bajo el árbol inmóvil se recogen las hojas:
mariposas de tinta
trazan bajo mis ojos el otoño.

Juan Malpartida

Madrid, los balcones y la historia: Mesonero Romanos y Pérez Galdós

«¿Cómo no ha de sorprendernos agradablemente ver a Mesonero en las calles y paseos de Madrid? Un cuadro inmenso nos presenta la Villa, y el autor se nos aparece en ese mismo cuadro. Nos hace el efecto del rostro de Velázquez en el cuadro de las Meninas.»[1] Estas palabras, escritas por el joven Benito Pérez Galdós a poco de llegar a Madrid, no son más que uno de los muchos testimonios existentes del afecto y la admiración que sentía por don Ramón de Mesonero Romanos.[2] Sin embargo, aunque es indiscutible que Mesonero fue uno de los maestros de Galdós, no está menos claro el deseo que sentía Galdós de superar a Mesonero en el quehacer literario de documentar la vida de la España del siglo XIX. Ahora: quizás esta aparente paradoja no lo sea tanto. Quizá sea de lo más normal que el alumno intente superar al maestro que le ha inspirado, le ha señalado un cauce y le ha proporcionado modelos. Sea como sea, me parece que una comparación entre estos dos escritores españoles del siglo XIX nos puede dar una clave para iluminar la evolución del pensamiento y la literatura españoles del siglo pasado. Nacidos con cuarenta años de diferencia —Mesonero en 1803, Galdós en 1843—, cada uno es el máximo exponente de un cierto género literario en un determinado momento histórico. Mesonero es el maestro del artículo de costumbres, y Galdós es el gigante de la novela realista en España. Tienen en común ciertas tendencias intelectuales y literarias. Sin embargo, cada uno está condicionado por el momento histórico en que le toca vivir: condicionado en su forma de entender el mundo que le rodea, y condicionado por el vehículo literario que puede utilizar para captar ese mundo. La utilidad de nuestra comparación descansa precisamente sobre este enfrentamiento entre la afinidad psicológica y las diferencias impuestas por medio siglo de distancia.

La afición más profunda que une a Mesonero y Galdós es indudablemente su común pasión por Madrid. Y es precisamente en el acercamiento de cada autor a la capital de España donde encontramos nuestra clave para entender la evolución literaria e intelectual que queda comentada. Concretamente, encontramos una clave para iluminar la evolución de la prosa española del siglo XIX, la evolución de la forma de entender la historia humana, y la evolución de la función literaria de la gran ciudad: en este caso, Madrid.

[1] *Benito Pérez Galdós,* Madrid, *ed. José Pérez Vidal (Madrid, Afrodisio Aguado, 1957), p. 44.*

[2] *Otras fuentes para estudiar la relación entre Galdós y Mesonero son E. Varela Hervías, ed.,* Cartas de Pérez Galdós a Mesonero Romanos *(Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1943); y H. C. Berkowitz, «Galdós and Mesonero Romanos»,* Romanic Review, *XXIII (1933), pp. 201-205.*

Para tener una perspectiva correcta sobre nuestros escritores, hay que tener en cuenta que Mesonero y Galdós no son más que dos de entre otros muchos autores españoles que han encontrado la materia y la forma de su literatura en la vida de la capital. Esta tradición de literatura madrileñista, en forma coherente, data de mediados del siglo XVIII. Es verdad que ya existe un cierto costumbrismo madrileño a partir de los tiempos de Felipe IV, momento en que Madrid empieza a vivir con intensidad su nuevo papel de capital. Recordemos, por ejemplo, la novela de Alonso de Castillo Solórzano, *La niña de los embustes: Teresa de Manzanares, natural de Madrid* (1632); *La hija de Celestina*, de Alfonso Jerónimo de Salas (1612); y los artículos de costumbres de Juan de Zabaleta, Francisco Santos, y Antonio Liñán y Verdugo. Pero este costumbrismo madrileño del siglo XVII es disperso, poco enfocado, y sobre todo una simple extensión de la picaresca tan dominante en este siglo del barroco y de la consolidación de la capitalidad de Madrid. Será un siglo más tarde cuando se reúnan las necesarias condiciones sociales y estéticas para que la tradición madrileñista sea capaz de alcanzar la coherencia y generar obras de una clara significación estética e histórica.

¿Por qué ocurre esto precisamente en el siglo XVIII? Plenamente consciente de que cualquier teoría de la causalidad histórica es siempre peligrosa, me atrevo a sugerir dos fuentes de la intensa autoconciencia y presencia artística que alcanza la capital de España en el siglo XVIII. Y estas dos explicaciones son, quizás, un poco contradictorias entre sí. La primera es la influencia de los Borbones, que llegan al trono español con el siglo XVIII. Cuando Felipe V, el primer rey Borbón, llega a Madrid en 1701, encuentra una ciudad que le horroriza: una ciudad rústica, sucia, un lugarón manchego sin bellos monumentos; en fin, una ciudad que no tiene el decoro necesario para la corte de un rey Borbón. Por lo cual los reyes Borbones del siglo XVIII —sobre todo Carlos III— van a dedicarse a embellecer y ordenar la ciudad y enriquecer su vida cultural, siempre de acuerdo a los preceptos estéticos y cívicos de la Ilustración. En resumidas cuentas, uno de los impulsos que llevan a la nueva conciencia urbana de Madrid, y luego a su fuerte presencia artística, es la preocupación borbónica por la condición estética y cultural de la capital.[3]

El otro impulso que contribuye a la eclosión madrileñista del siglo XVIII es, en cierto modo, la reacción al primero. Es la reacción popular frente a la nueva cultura oficial, afrancesada e italianizada. La cultura tradicional, indígena si se quiere, había sobrevivido en el siglo XVIII, a pesar de la invasión cultural de España y el desprecio de los ilustrados. Se introduce, pues, un enfrentamiento entre dos culturas, dos mentalidades, dos formas de entender el mundo. Por un lado la cultura oficial, refinada, basada en los preceptos de la Ilustración y los estilos del neoclasicismo; por otro lado una cultura popular que reivindica la tradición y la vida madrileñas preborbónicas. Si el Madrid «nuevo» viene a ser el símbolo del progreso estético y cívico, entendido desde una mentalidad Ilustrada, el Madrid tradicional es, para otros, símbolo del desafío nacional frente al imperialismo cultural francés. Este cultivo consciente y beligerante de la tradición

[3] *Sobre las reformas borbónicas en Madrid véase F. C. Sainz de Robles,* Breve historia de Madrid, *Colección Austral (Madrid, Espasa Calpe, 1980), pp. 117-149; y Federico Bravo Morata,* Historia de Madrid, *II, 6.ª ed. (Madrid, Fenicia, 1986), pp. 17-85.*

conduce inevitablemente a la idealización, a una mitología urbana, y a la fuerte presencia de Madrid en el arte popular de la época.

Se trata, claro está, de las consabidas «Dos Españas». Este término, a pesar de ser ya un poco tópico, aún tiene una cierta utilidad para plantear la radical dualidad cultural que se produce en la España del siglo XVIII, y que en cierto modo no ha dejado de existir desde aquel momento. O sea, la misma dualidad que se acaba de esbozar. Sin embargo, hay que reconocer que el término «Las Dos Españas» es un poco simplista e impreciso. En lo que se refiere al siglo XVIII puede ser que la polaridad entre lo ilustrado y lo popular sea menos clara y menos tajante de lo que se suele pensar. En algunos casos, seguramente, lo «popular» y lo «ilustrado» se complementan más de lo que se contradicen, sobre todo a partir del reinado de Carlos IV, momento en que ya se vislumbra el fracaso de la Ilustración española y los criterios culturales se vuelven borrosos. Se puede argumentar, como mínimo, que el pensamiento y los productos culturales de la tradición se entrelazan, en algunos casos, con los de la Ilustración.[4] Sin embargo, aunque no sea total ni tajante, me parece muy claro que la cultura española del siglo XVIII se caracteriza por una dicotomía fundamental entre lo castizo y lo extranjerizante. Me parece igualmente evidente que esta escisión en la conciencia nacional debe tenerse en cuenta a la hora de explicar el surgimiento del madrileñismo en la literatura y la pintura españolas.

Dentro de la corriente castiza del XVIII, el escritor que más influencia tendrá en las generaciones sucesivas es don Ramón de la Cruz. La gran aportación de don Ramón son sus sainetes: sus piezas teatrales de corta duración, personajes populares y escenas de la vida diaria de las calles y las plazas de Madrid. Productos de la pluma de Cruz, y luego de otros muchos, estas imágenes entretenidas e idealizadas de Madrid castizo van a seguir inundando los escenarios madrileños durante todo el siglo XIX y en la primera parte del XX. Van a conducir a la consolidación del folklore madrileño, de la creencia en una ciudad poblada de chulos despreciables, porteras respondonas, serenos gruñones, guardias entrañables, zapateros filosóficos, majas coquetas y manolos picarescos. Hay quien afirma que en los sainetes de Cruz, Ricardo de la Vega y Carlos Arniches, se produce el fenómeno de que la vida imita al arte, porque es precisamente en ese teatro donde los madrileños aprenden a serlo. Es decir que los madrileños de verdad imitan a los madrileños de sainete en materia de hablar, vestir y andar. Sea sostenible o no esta juguetona afirmación, es indiscutible que Ramón de la Cruz es la piedra angular de la intensa presencia de Madrid en la literatura española moderna.

El Madrid que nos ofrece Ramón de la Cruz es necesariamente anecdótico y pintoresco. Dadas las limitaciones formales del sainete, no podría ser de otra manera, porque este género ofrece vistazos y no permite mucho desarrollo de temática, argumento o personajes. Precisamente en esta cualidad anecdótica y pintoresca encontramos el vínculo entre Cruz y Mesonero Romanos. Cronológicamente Mesonero podía haber sido el nieto de Ramón de la Cruz. Nace en 1803, vive y trabaja en condiciones muy diferentes de las de Cruz. Su formación se va a desenvolver en pleno romanticismo y en pleno

[4] *Esta teoría la desarrolla Gaspar Gómez de la Serna en su excelente libro.* Goya y su España *(Madrid, Alianza, 1969).*

absolutismo de Fernando VII. Sus obras más importantes las escribe a partir de 1830. No es autor de teatro, aunque éste le apasiona. Es periodista, articulista e historiador de Madrid. Llegará a ser el primer cronista oficial de la Villa de Madrid y autor de libros eruditos que hoy día siguen siendo fuentes imprescindibles para el estudio de la historia de la capital de España. Destacan el *Manual de Madrid* (1831) y *El antiguo Madrid* (1861). Su autobiografía, *Memorias de un setentón* (1880), es un valiosísimo documento de la vida madrileña del siglo XIX.

En el campo de la literatura de ficción, y en el desarrollo de la prosa española del siglo XIX, la principal aportación de Mesonero consiste en el cuadro de costumbres: el breve relato verbal de costumbres, sucesos o tipos humanos supuestamente representativos de lo más esencial de un determinado espacio geográfico. En el caso de Mesonero ese espacio es Madrid. Es en esta aportación donde encontramos la herencia de Ramón de la Cruz a la que ya se ha aludido.[5] Los dos escritores cultivan géneros diferentes pero afines. Lo que el sainete de Cruz tiene en común con el cuadro de costumbres de Mesonero es el pintoresquismo. En el cuadro de costumbres, igual que en el sainete, encontramos pequeñas viñetas de la vida diaria de la ciudad: esa vida pequeña, esa «realidad que escapa al historiador», esa «esencia misma de la vida nacional».[6] Allí encontramos la vida de las calles, las plazas, los teatros —la vida de serenos, porteros, pícaros, tipos raros, artistas estrafalarios, paletos recién llegados... El Madrid de Mesonero es, desde luego, un Madrid entrañable y pintoresco.

«Pintoresco». Un adjetivo que ya hemos utilizado varias veces. Pensemos un momento en su verdadera significación. A nivel popular y cotidiano el adjetivo «pintoresco» tiene un valor metafórico. Decimos que algo es «pintoresco» cuando encontramos en ese algo una cualidad fotogénica, unos atributos visuales que nos parecen propios de una foto o de un cuadro pintado. ¿Y a qué se debe esa aproximación pictórica? Se debe a que la persona, el pueblo, el paisaje o el acontecimiento que nos resulta pintoresco nos parece que está enmarcado —o que debería de estar enmarcado— en el tiempo o en el espacio. Nos parece que está, o debería de estar, separado y aislado de aquello que lo rodea, lo que llamaremos, sin deseos de engancharnos en elucubraciones metafísicas, el mundo real. Y esta observación nos lleva a la otra significación, más profunda y más exacta, del adjetivo «pintoresco». Porque lo pintoresco es siempre lo *enmarcado,* aunque el «marco» sólo exista en la imaginación del observador. Lo pintoresco simpre está rodeado de algún marco que lo aísle de lo circundante. El marco puede ser material o impuesto por la imaginación. Puede existir en el espacio o en el tiempo. Sea cual fuere la índole del marco, tiene siempre una misión esencial: aislar lo enmarcado de lo que cae fuera del marco y así dotarlo de una cierta autonomía.

Con esta breve teoría del pintoresquismo ya estamos más capacitados para entender la importancia del pintoresquismo en Cruz y Mesonero, y en la literatura en general. El Madrid de estos escritores no es «pintoresco» sólo porque sea una ciudad llena de monadas. Es pintoresco también en ese sentido más exacto que se acaba de esbozar.

[5] *El respeto que sentía Mesonero por Cruz, y la influencia que tuvo éste en aquél, están documentados en Stephen Miller,* El mundo de Galdós *(Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1983), pp. 61-64.*
[6] *José F. Montesinos,* Costumbrismo y novela, *3.ª ed. (Madrid, Castalia, 1972), p. 47.*

Es pintoresco porque la forma literaria de su captación se basa en pequeñas realidades poco desarrolladas, en visualizaciones fugaces de escenas aisladas y enmarcadas. Es pintoresco porque nos da la sensación de encontrarnos frente a una serie de cuadros de contenido hermético. Precisamente en este aislamiento y esta autonomía está radicado el carácter entrañable y entretenido de esta ciudad idealizada. Con estos procedimientos literarios se excluye todo lo que le puede restar tipicidad a la materia literaria y se canaliza la percepción del lector o espectador hacia lo excéntrico y entretenido. O sea que el *contexto* de los fenómenos apenas si se ve. Los marcos que se utilizan para conseguir este aislamiento pictórico son varios. En el teatro el mismo proscenio sirve de marco visual, además de los numerosos marcos secundarios que pueden ir incluidos en el decorado. En la obra literaria leída, los sucesos van enmarcados en el tiempo (entre el comienzo y el final de la obra), y en los marcos espaciales que pueden ser evocados por la imágenes verbales.

Sean los que fueren los marcos, constituyen la base de lo que llamaremos la «modalidad pictórica». Esta es, con toda evidencia, la modalidad dominante en la literatura española de la primera mitad del siglo XIX. En aquel momento histórico la literatura se entiende y se presenta primordialmente como experiencia visual, y además de visual, *pictórica.* [7] Abundan los ejemplos. En el teatro romántico la representación pictórica de las escenas es una verdadera obsesión. Los personajes son insistentemente enmarcados o colocados en posturas artificiosas por autores cuyas acotaciones escénicas parecen guiones cinematográficos. También en la literatura no dramática encontramos detalles que denuncian la concepción pictórica de sus autores. El mismo término «cuadro de costumbres» lleva una evidente imagen pictórica. Las dos colecciones más importantes de cuadros de Mesonero llevan títulos que apuntan claramente a su afinidad con el arte pictórico: *Panorama matritense* y *Escenas matritenses.* En la introducción al *Panorama* Mesonero subraya la *pintura* de la vida madrileña que se ha planteado. La imagen pictórica vuelve a aparecer repetidamente en los importantes títulos de la época. En 1836 Mesonero funda la importantísima revista literaria *El semanario pintoresco,* revista que va a servir de vehículo para la introducción en España del grabado en madera, técnica del arte visual ya muy difundida en el extranjero. [8] En 1843 se publica una gigantesca colección de cuadros de costumbres: la obra de unos 60 autores reunidos en una especie de retrospectiva del género. Esta colección se titula *Los españoles pintados por sí mismos.* En 1848 se vuelve a insistir en la concepción pictórica de la literatura con la publicación del *Romancero pintoresco* de Hartzenbusch. Una colección dedicada al costumbrismo valenciano, *Los valencianos pintados por sí mismos,* se publica en 1859.

En fin, los ejemplos son interminables. No es extraño, entonces, que Mesonero presente a Madrid a través de una óptica pintoresca. Mesonero está muy dentro de las tendencias literarias de su momento. Por ello sufre de las limitaciones que impone la concepción pictórica en la literatura: el enfoque estrecho, la perspectiva deficiente, la caricatura, la tendencia a reducir la realidad a una serie de instantáneas. También sufre

[7] *El pintoresquismo y su importancia cultural se analizan en John C. Dowling, «Capricho as Style in Spanish Life, Literature, and Art from Zamora to Goya»,* Eighteenth Century Studies, *X (1977), pp. 413-433.*

[8] *E. Correa Calderón, «Introducción» al* Álbum de Costumbres Madrileñas *(Madrid, Ediciones Guillermo Blázquez, 1983), s.p.*

los efectos de otra tendencia literaria de su día, a la vez que nutre y estimula esta tendencia con su ingeniosidad personal. Me refiero al periodismo, cuya profesionalización en España debe mucho a Mesonero y cuya influencia en su obra literaria es patente. Como explica Lee Fontanella en su excelente libro, *La imprenta y las letras en la España romántica,* el efecto de la nueva técnica prensil es inseparable de la evolución de las formas literarias. [9] Las exigencias prácticas y la misión cultural del periódico imponen una visión más esquemática y menos elaborada que la que podría permitir un libro. Por lo tanto, la realidad anecdótica de Mesonero (y del costumbrismo en general) se relaciona con el surgimiento del periodismo. La técnica prensil, la limitación en la extensión de los escritos, la miniaturización de la realidad, el reparto generalizado a un sector social ampliado y no del todo letrado: todos estos efectos del periodismo emergente influyen profundamente en la forma en que Mesonero percibe la realidad, y en la extensión y la complejidad de lo que escribe. Según el mismo Mesonero: «Colecciones de *novelas;* colecciones de *viajes,* de *comedias,* de *música...* todo se pliega a la forma común; todo se achica y estruja lo suficiente para poder entrar por bajo de las puertas o caber en la cartera del repartidor...» [10]

De ahí que cualquier valoración de la obra de Mesonero deba tener en cuenta los factores ambientales que influyen en su formación intelectual y literaria. Más que insistir en las evidentes limitaciones impuestas por el periodismo y el pintoresquismo (fenómenos muy relacionados entre sí), conviene asumir una perspectiva positiva y subrayar los logros que realiza Mesonero *a pesar de* los obstáculos que le impone su momento histórico. Porque dentro de estas limitaciones, Mesonero estira la forma literaria al máximo. Maneja sus marcos y su simplificación de la realidad con la agilidad y la originalidad que le ganarán, años después, la admiración de Benito Pérez Galdós. Basándose en el principio organizativo del marco, Mesonero perfecciona y estabiliza la forma del cuadro de costumbres. Sus cuadros suelen consistir en un estado de normalidad, seguido de la ruptura de la normalidad, seguida de la recuperación de la normalidad. O sea, un acontecimiento pertubador enmarcado entre dos visiones del orden. Su visión de la experiencia humana es una visión cómica, radicada en la creencia en un mundo bien hecho y perfectamente capaz de superar los trastornos momentáneos que se presentan de vez en cuando.

Un buen ejemplo de la visión cómica de Mesonero y de su manipulación de los marcos literarios es el encantador cuadro de costumbres de *Escenas matritenses* titulado «Madrid a la luna» (1837). La enmarcación y literaturización de Madrid quedan patentes desde las primeras palabras del artículo: «Madrid es para mí un libro inmenso, un teatro animado, en que cada día encuentro nuevas páginas que leer, nuevas y curiosas escenas que observar». [11] Al final del artículo se repite la metáfora teatral a modo de despedida: «Volví a ser actor en un *drama* agitado, del que toda la noche había sido *sereno*

[9] *Lee Fontanella,* La imprenta y las letras en la España romántica, *Utah Studies in Literature and Linguistics (Berna, Peter Lang Publishers, Inc., 1982).*

[10] *«Crónica literaria»,* Semanario Pintoresco Español, *2.ª serie, I, núm. 24 (16 de junio de 1839), p. 191. Citado en Fontanella, pp. 65-66.*

[11] Obras de don Ramón de Mesonero Romanos, *II, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CC (Madrid, Atlas, 1967), p. 87.*

e indiferente espectador».[12] Entre estos dos límites del marco literario se confirma la visión pictórica sugerida por él. Este cuadro de costumbres está montado sobre las observaciones del escritor mientras acompaña a un sereno en su ronda nocturna por las calles de Madrid. La noche empieza tranquila, pero la tranquilidad se rompe en seguida por un suceso tan cómico como inesperado. El sereno y el escritor que le acompaña se encuentran debajo de los balcones de una casa elegante donde se realiza un exquisito concierto con motivo de una reunión de señores vestidos de etiqueta. El sereno y el escritor observan, durante unos pocos minutos, la elegante fiesta que transcurre en los balcones y en el salón que se ve a través de ellos. Todo finísimo, elegantísimo... excepto el equipo de obreros que llega de repente y se dedica a hacer una obra de alcantarillado que produce ruidos y olores intolerables. Los señores elegantes abandonan los balcones, refugiándose en el salón donde siguen visibles para el escritor y su compañero: visibles y enmarcados en los balcones. Por fin, ya desesperados, los invitados abandonan la casa en tropel tapándose la nariz, y la fiesta se acaba en medio de un vertiginoso caos de protestas, llantos, gritos y toses.

A continuación el escritor y el sereno se encuentran involucrados en otros sucesos ligeramente perturbadores del orden, uno de los cuales también gira en torno a un balcón. Los sonidos de la ciudad anuncian el nuevo día: el ajetreo de los bares y las tiendas que abren las puertas, el trajín de los hombres que descargan mercancías en los mercados, la gente que empieza a circular por las calles. Ha llegado el amanecer. El nuevo día se impone visual y auditivamente. La noche y sus extraños sucesos se han desvanecido. Se ha recuperado la normalidad. La noche madrileña acaba igual que acaba una representación teatral que ha llegado a su desenlace.

Esta recuperación del día completa el marco temporal del cuadro. Es decir, que termina de emparedar la noche entre el anochecer y el amanecer. En cambio, el marco espacial se aprecia en la plasmación del encuentro entre los obreros y los señores elegantes. Durante todo este episodio, el narrador y el sereno se quedan abajo, en la calle, con los obreros, mirando a los balcones abiertos y al salón que se ve a través de ellos. Desde su punto de vista el salón y el caos de la desastrosa fiesta están enmarcados por el balcón, y este punto de vista es también el del lector.

He aquí un ejemplo muy representativo de cómo Mesonero presenta a Madrid dentro de un marco. Mejor, dentro de *varios* marcos. Nótese que en este cuadro la enmarcación ocurre a tres niveles. El nivel más abstracto es la superestructura del cuadro: la secuencia normalidad-ruptura-normalidad. Luego se asienta el marco del tiempo: la ronda del sereno está emparedada entre dos momentos: su comienzo y su final, que coinciden con el anochecer y el amanecer y se plasman en metáforas teatrales que recalcan lo que tienen estos dos momentos de marco. Por fin, se percibe el marco espacial que aporta el balcón al episodio más desarrollado del cuadro. Se trata de un complejo engranaje de marcos que le dan forma a este cuadro de costumbres y a la ciudad que se capta en él.

Si Mesonero es el maestro de la representación pintoresca de Madrid, Galdós lo es de lo que podríamos llamar la representación *estructural* de la ciudad. En manos de

[12] Íbid., *p. 94*.

un Galdós, y de los realistas en general, las instantáneas de la ciudad dejan de ser fenómenos aislados y herméticos para convertirse en eslabones de un *sistema.* Las realidades pequeñas llegan a ser elementos de una realidad más grande. En la novela realista la ciudad ya no es exclusivamente fuente de tipos, costumbres y folclore, sino también de organización. Los sistemas que componen la organización de la ciudad se prestan a la organización de la novela. La forma urbana influye en la forma literaria, y en los casos más interesantes la ciudad llega a ser una especie de matriz de la novela. La organización urbana que se preste a la novela será una organización social, puesto que el realismo supone una representación correcta de la dinámica social en un momento determinado de la historia. Pero también se puede captar la organización *espacial* de la ciudad: la distribución del espacio urbano, la topografía, los barrios, y la relación que tienen éstos con la vida socio-económica de los ciudadanos. Galdós se ocupa de las dos cosas: en sus Novelas Contemporáneas recoge tanto la organización social de Madrid como la organización de su espacio. La ciudad, en estas dos modalidades, determina la forma de las novelas galdosianas.

La obra maestra de Galdós, *Fortunata y Jacinta,* señala la madurez del autor en muchos sentidos. Entre ellos se incluye la nueva e insuperable maestría de Galdós para la manipulación novelística del espacio urbano. En los cuatro tomos de la gran epopeya madrileña, Madrid alcanza una organicidad, una función estructural y una relación con la forma literaria que no había logrado en las novelas galdosianas anteriores, donde la utilización novelística de la ciudad es experimental y no del todo sistemática. *La desheredada,* como observa William Risley, tiene una alta proporción de escenas exteriores.[13] Por lo tanto el Madrid «público» resulta muy visible. Pero a pesar de ello la ciudad no influye de forma profunda en el diseño de esta novela cuyo núcleo temático y estructural es el deterioro moral y psicológico de Isidora Rufete. En *Tormento* la topografía urbana desempeña una vaga función simbólica en la fuerte bajada que hay que realizar para llegar a Lavapiés, paradero en el exilio del cura caído, Pedro Polo. El emplazamiento principal de *La de Bringas* es el Palacio Real, y la vida de palacio llega a ser un microcosmos de la vida de la capital. Por ello, las calles de Madrid se ven poco e influyen menos en la organización de la novela. En *Lo prohibido,* la novela inmediatamente anterior a *Fortunata y Jacinta,* Galdós se ocupa poco de la organización espacial de Madrid; le interesa mucho más el turbio mundillo de la alta burguesía y la degeneración física y psicológica que es propia de ella.

Pero en *Fortunata y Jacinta* da fruto maduro la intuición galdosiana de que Madrid puede ser instrumento de organización novelesca. La fascinación que siente Galdós por Madrid, y la eficaz aplicación de esa pasión a la creación de *Fortunata y Jacinta,* se deben a una feliz coincidencia entre la historia urbana, la historia literaria y la pasión organizadora de Galdós. *Fortunata y Jacinta,* como toda gran obra de arte, es el resultado de una necesidad psicológica de organizar, de imponer el orden en el caos. Que Galdós tenía esta necesidad es obvio. El problema del orden es un tema centralísimo de su obra, y es presumiblemente el impulso más radical que conduce a la creación de esa obra. No es de extrañar que el vehículo principal de esta búsqueda del orden

[13] *«Setting in the Galdós novel, 1881-1885»,* Hispanic Review, *XXXXVI (1978), pp. 23-40.*

haya sido Madrid, la ciudad adoptiva de Galdós. Ya es sabido el interés que tenía Galdós por el diseño y desarrollo urbanos mucho antes de escribir *Fortunata y Jacinta;* sus *Memorias* comprueban las lúcidas observaciones que hizo de algunas ciudades que visitó en su juventud: París, Barcelona, Zaragoza. Su radical inclinación psicológica por la organización en general le lleva a buscar ejemplos y modelos de organización en el gran fenómeno demográfico de su día: las ciudades. También, compartiendo la general obsesión historicista de finales del siglo XIX, los busca en la ordenación histórica de la actividad humana. Estas dos vertientes de su pasión organizadora le llevan, de forma muy natural, a investigar las masivas transformaciones físicas y sociales del Madrid decimonónico. Su posición cronológica en la historia literaria le permite llevar a cabo sus investigaciones por medio de la nueva novela realista, cuya consolidación en España se debe al mismo Galdós.

La apropiación estructural de la ciudad para generar obras de literatura nos remite de nuevo al concepto de la ciudad como sistema, a diferencia de la ciudad como una serie de viñetas. La visión galdosiana de Madrid como fuente y objeto de la organización literaria representa una ruptura con el pintoresquismo que domina en la anterior literatura de Madrid. Es verdad que *Fortunata y Jacinta* tiene páginas costumbristas que podía haber escrito Mesonero, páginas que son homenaje de Galdós a su antiguo maestro y recuerdo de su propia formación literaria juvenil. Pero tiene también un complejo mecanismo urbano que no podría ser otra cosa que la creación de un novelista magistral, situado en un momento histórico volcado a la urbanización y provisto de un nuevo vehículo literario capaz de captar la complejidad de la nueva vida urbana.

A los que se interesen por un detallado análisis de la función estructural de Madrid en *Fortunata y Jacinta* les remito a mi libro, *Espacio urbano y novela.*[14] Aquí nos limitaremos a recalcar nuestra distinción entre la representación «pintoresca» y la representación «estructural» de la ciudad. La representación estructural es, o quiere ser, la superación de la representación pintoresca. Es una modalidad literaria que surge del afán realista por documentar la experiencia humana *dentro de un contexto.* Surge de la conciencia, dominante en la segunda mitad del siglo XIX, de que la realidad humana es un proceso continuo y fluyente, que todo lo humano está relacionado, y que ninguna experiencia se puede entender en un vacío. Esta insistencia en el contexto de la experiencia —contexto histórico, espacial y circunstancial— es indudablemente la clave para entender la diferencia entre las dos visiones de Madrid que nos interesan, tanto como sus implícitas teorías de la historia humana. Mesonero se ocupa más de los madrileños que de Madrid. Galdós, en cambio, con una visión más totalizadora y un instrumento literario más ágil, se ocupa no sólo de los madrileños sino también de Madrid. Se ocupa de la ciudad como ente orgánico, como sistema: un sistema histórico, social y espacial. Las realidades humanas que le preocupan las representa como elementos de este sistema y no como viñetas enmarcadas.

Queda dicho que Galdós tenía a Mesonero por maestro y que sin embargo estaba empeñado en superarle. Su deseo de superarle supongo que ya se entiende. Pero, ¿por qué le tenía por maestro? ¿Cuáles eran las bases originarias de esa fuerte afinidad, y

[14] *Madrid, Porrúa, 1985.*

hasta veneración, que sentía Galdós por este escritor que le llevaba cuarenta años? No son difíciles de descubrir. Primero, recordemos su común pasión por Madrid. Galdós, canario de nacimiento, se traslada a Madrid a los 19 años y se hace más madrileño que los madrileños. Se instala en la calle de las Fuentes, cerca de la calle Mayor y el Madrid castizo que con el tiempo llegará a ser el centro de su mundo novelesco. En su insaciable curiosidad por Madrid, su afán de conocer y documentar todo lo que tuviera que ver con la capital, era natural que recurriera a Mesonero, el autor madrileñista más importante del siglo.[15]

Segundo, se puede señalar una cierta afinidad estética e intelectual entre los dos escritores. Por mucho que Galdós quisiera superar la visión pintoresca de la historia, es patente su propia imaginación visual. Una de sus lecturas predilectas era la novela ilustrada, y la influencia de este género se ve claramente en la concepción altamente visual de muchas escenas de sus novelas.[16] La literatura pictórica de Mesonero no le parece adecuada a la representación de Madrid ni de la historia humana, pero una estética visual en sí es perfectamente compatible con las sensibilidades del propio Galdós.

Tercero, tanto Galdós como Mesonero quieren hacer una literatura de documentación: tendencia que coincide con la vocación periodística de los dos. La documentación que puede realizar Mesonero está limitada por las limitaciones del cuadro de costumbres, como queda comentado. Sin embargo, es indiscutible que el costumbrismo, dentro de su ingenuidad y su perspectiva limitada, nos ofrece una embriónica literatura de documentación social que será recogida y ampliada por el realismo.[17]

Tanto la vocación periodística como el deseo de hacer una literatura documental coinciden con la sensibilidad historicista tan característica del siglo XIX. Es en el historicismo de Galdós y Mesonero donde encontramos la clave más fundamental para entender la relación entre estos dos escritores: relación que es, a pesar de las diferencias, más congenial que adversarial. Si bien podemos asentar dos visiones históricas correspondientes a nuestros dos escritores —la visión pictórica de Mesonero frente a la visión integrista de Galdós— hay que insistir también en que ninguno de los dos es totalmente ajeno a la visión del otro. La relación entre sus respectivas formas de entender la historia humana, con especial referencia a Madrid, es más una relación de tensión que de polarización. Mesonero, dentro de su pintoresquismo, siente evidentes inquietudes historicistas. Claro testimonio de ellas son sus trabajos eruditos sobre la historia de Madrid y el enfoque evolutivo de algunos de sus cuadros de costumbres (por ejemplo, «Antes, ahora y después» y «El Romanticismo y los románticos»). Además, la novelación de la historia, tal como la iba a realizar Galdós en los *Episodios Nacionales*, era un proyecto que el mismo Mesonero vislumbraba pero que no llevó a cabo.[18] Por esto mismo el Curioso Parlante sentía una profunda admiración por los *Episodios* que escribía el joven

[15] *Por una casualidad que casi parece de inspiración providencial. Galdós se hace vecino de Mesonero al trasladarse, en 1866, a la calle del Olivo, calle en que nació y vivió Mesonero y que después de su muerte se llamaría la calle de Mesonero Romanos, nombre que conserva en la actualidad. José Pérez Vidal, «Prólogo» en* Madrid, *p. 44.*

[16] *Sobre la dimensión visual de la obra de Galdós véase Miller,* op. cit.; *y Peter A. Bly,* Vision and the Visual Arts in Galdós, *Liverpool Monographs in Hispanic Studies (Liverpool, Francis Cairns, 1986).*

[17] *El libro fundamental para el estudio de esta evolución es Montesinos,* op. cit.

[18] *Carta de Mesonero a Galdós, 23 de mayo de 1875, en* Cartas, *p. 14. Stephen Gilman,* Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887 *(Madrid, Taurus, 1985), p. 34, n. 44.*

Galdós, y le asesoraba con entusiasmo.[19] En sus *Memorias de un setentón* vuelve a expresar su admiración por los *Episodios Nacionales,* y concretamente por *Memorias de un cortesano de 1815.*

Mesonero estaba ansioso de superar sus limitaciones historiográficas y artísticas, y este deseo le impulsaba hacia el joven Galdós que empezaba a hacer lo que Mesonero no había sabido hacer. En muchos sentidos Mesonero intentaba estirar los límites de su pintoresquismo fundamental. En cuanto a Galdós, tampoco estaba libre de la historiografía y las tendencias literarias representadas por Mesonero. No hay que olvidar, por ejemplo, los muchos artículos que escribió Galdós en *La Nación* en 1865-66: artículos que son verdaderos cuadros de costumbres madrileñas al estilo de Mesonero. Más importante aún como testimonio de una temprana afinidad historiográfica entre Galdós y Mesonero es la concepción y realización de los mismos *Episodios Nacionales.* Una visión episódica de la historia —la ingenua idea de que la historia está hecha de acontecimientos aislables— era, en el fondo, la misma visión que había tenido Mesonero. Galdós, al idear y escribir los primeros *Episodios,* daba a esa visión una plasmación literaria mucho más elaborada que la que había logrado Mesonero, pero en el fondo era la misma forma de entender la evolución de la experiencia humana. Así se explica el entusiasmo de Mesonero por los *Episodios.* Y así se comprende también que Galdós idease las *Novelas Contemporáneas,* como vehículo de esa otra visión histórica, integrista y no episódica, que se removía en su conciencia de joven escritor. La tensión entre dos visiones históricas que superficialmente diferencia a Galdós y Mesonero existe también dentro de la conciencia del mismo Galdós. La maduración intelectual y artística de Galdós va a consistir en un progresivo rechazo a la visión de la historia como episodio. El hecho de que escribiese 46 *Episodios Nacionales* —el último en 1911— es testimonio de la permanencia de la idea del «episodio» histórico en la imaginación de Galdós. Sin embargo, no hay más que contrastar la dramática e ingenua heroicidad de los primeros *Episodios Nacionales* con la mordaz y turbia ironía de los últimos para comprender la evolución de Galdós hacia una visión más compleja y más pesimista de la historia de España. Volviendo a hacer uso de las metáforas teatrales tan favorecidas por Galdós y Mesonero, el Galdós maduro pone de manifiesto su amargura y desengaño cuando declara que la mayor parte de la historia contemporánea de España ha sido «una mala comedia representada por regulares cómicos».[20]

En las *Novelas Contemporáneas* va a persistir la búsqueda de la historia como materia novelable, pero ya con otra definición de la historia. Ahora la historia se va a entender no como una serie de episodios aislables sino como *evolución:* evolución tecnológica, económica y social. Este concepto de la historia como complejo y fluido engranaje va a dar salida a la nueva novela realista que es una novela «histórica» en un sentido mucho más profundo que el que se puede desprender de los *Episodios.* Si *Fortunata*

[19] Cartas.

[20] *Citado en Gilman, p. 257. Hay otro elemento en la biografía intelectual de Galdós que ilumina su lucha con la modalidad pictórica así como su afinidad con Mesonero y su amor al teatro. Me refiero a su admiración por don Ramón de la Cruz, quien influyó en Galdós así como en Mesonero. En «Don Ramón de la Cruz y su época» (1870-71) Galdós reconoce las limitaciones del sainete como género, pero insiste en el valor positivo de su «imitación de la Naturaleza». La postura de Galdós frente a Cruz está estudiada en Miller,* op. cit., *pp. 13-15.*

y Jacinta es la obra maestra de las *Novelas Contemporáneas*, lo es porque su construcción ejemplifica magistralmente el complejo tejido de la historia entendida como flujo, dialéctica y evolución. Dentro de este tejido, dos personajes en especial resumen ciertas facetas del pensamiento historiográfico de Galdós. Uno es Juanito Santa Cruz: personaje, como señala Gilman, creado como «producto» de la historia por medio de un completísimo árbol genealógico y una detalladísima biografía personal. Este zángano arrojado por la historia contemporánea de España se diferencia dramáticamente de su padre —trabajador, honrado, socialmente productivo... y de otra generación— y de Fortunata, la que —de acuerdo con el brillante análisis de Gilman— «nace» espontáneamente, sin historia, y por lo tanto sin el enviciamiento propio de la nueva burguesía.[21] El que Juanito Santa Cruz sea el hijo del siglo más destacado, y el personaje más históricamente desarrollado de la obra maestra de Galdós, lleva un implícito comentario pesimista acerca de la trayectoria de la sociedad española.

El otro personaje clave para entender la postura historiográfica de Galdós en *Fortunata y Jacinta* es Plácido Estupiñá. Está muy claro que el personaje de Estupiñá constituye un homenaje irónico y afectuoso a Mesonero, recién fallecido cuando Galdós escribe *Fortunata y Jacinta.* Se pueden discutir los matices de este homenaje, pero la presencia de Mesonero en el personaje de Estupiñá es innegable.[22] ¿Cómo se sabe que Mesonero está oculto en el personaje de Estupiñá? Superficialmente lo sabemos por dos datos circunstanciales. Primero, como puntualiza el narrador, Estupiñá es «hermano de fecha» de Mesonero, habiendo nacido el mismo día que éste: el 19 de julio de 1803. Segundo, el apodo de Estupiñá es «Rossini», debido al parecido que guarda con el compositor italiano. En un retrato en prosa que Galdós hizo de Mesonero en 1866 leemos lo siguiente: «Algo de la bondadosa y al par burlona sonrisa de Rossini hay en la fisonomía de El Curioso Parlante...»[23]

Sin embargo, el nexo más profundo entre Estupiñá y Mesonero reside en sus respectivas visiones de la historia de España. En las muchas tertulias a las que acude, Estupiñá es muy amigo de relatar los importantes episodios históricos, transcurridos en Madrid, que él dice haber presenciado personalmente. Su concepto de la historia, nos dice el narrador, es «pintoresco», y descansa sobre una «erudición ocular». Estupiñá «fundaba su vanidad en *haber visto toda la historia de España* en el presente siglo».[24] Al contar y recontar los acontecimientos que ha presenciado, insiste siempre en la dimensión *visual* de su experiencia. «Como le estoy viendo a usted...» es el estribillo con el que dramatiza sus encuentros visuales con la historia de España. Estupiñá no demuestra ninguna comprensión de la verdadera significación histórica de los momentos y personajes que ha visto; para él todo es un panorama, un desfile de fenómenos sin mayor trascendencia: José I, Fernando VII, María Cristina, el padre Merino, D'Donnell, Esparte-

[21] *«The Birth of Fortunata»* Anales Galdosianos, *I (1966), pp. 71-83.*

[22] *Gilman se inclina a dudar que Estupiñá estuviera modelado a partir de Mesonero, aunque sí reconoce una relación historiográfica entre los dos.* Galdós y el arte..., *p. 258, n. 45.*

[23] *«Don Ramón Mesonero Romanos», en* Recuerdos y memorias, *ed. F. C. Sainz de Robles (Madrid, Tebas, 1975), p. 113. Don Pedro Ortiz Armengol fecha este artículo de Galdós en 1886; ignoramos si puede tratarse de una errata de imprenta. Véase su exquisita edición de* Fortunata y Jacinta *(Madrid, Hernando, 1979), II, p. 973, n. 95.*

[24] *Benito Pérez Galdós,* Fortunata y Jacinta *(Madrid, Hernando, 1975), p. 50.*

ro... Además de superficial, su acercamiento a estos momentos históricos es falso e imaginado, puesto que, como demuestra don Pedro Ortiz Armengol, era objetivamente imposible que Estupiñá viese todos los episodios que dice haber presenciado.[25] Así que mezcla la historiografía con la literatura, pero siempre de forma superficial, sin llegar a la verdadera significación de la historia ni a la compleja ficción historicista representada por la novela en la que aparece él como personaje. Más que historiografía, lo que hace Estupiñá es *chismografía.* [26] Es decir que reduce la historia a una serie de semiverdades pintorescas. Curiosamente, casi todos los acontecimientos que recuerda Estupiñá tuvieron lugar en algún balcón. Tanto es así que el narrador resume socarronamente: «La historia que Estupiñá sabía estaba escrita en los balcones».[27]

Parece que hemos vuelto a encontrarnos con el balcón pictórico. Le sirve a Estupiñá para enmarcar y pictorizar los momentos de la historia, así como le había servido a su hermano de fecha, Mesonero Romanos. Con este redescubrimiento del balcón pictórico comprendemos mejor no sólo la dialéctica relación entre Galdós y Mesonero, sino también el sentido de las metáforas teatrales tan cultivadas por los dos escritores. Porque el balcón de Mesonero y Estupiñá es otra imagen teatral. Es un proscenio miniaturizado que enmarca un fenómeno y lo transforma en esa semi-realidad crepuscular propia del teatro. En la medida en que la historia de la experiencia se enmarque, se teatraliza y se sitúa en la frontera entre verdad y cotilleo.

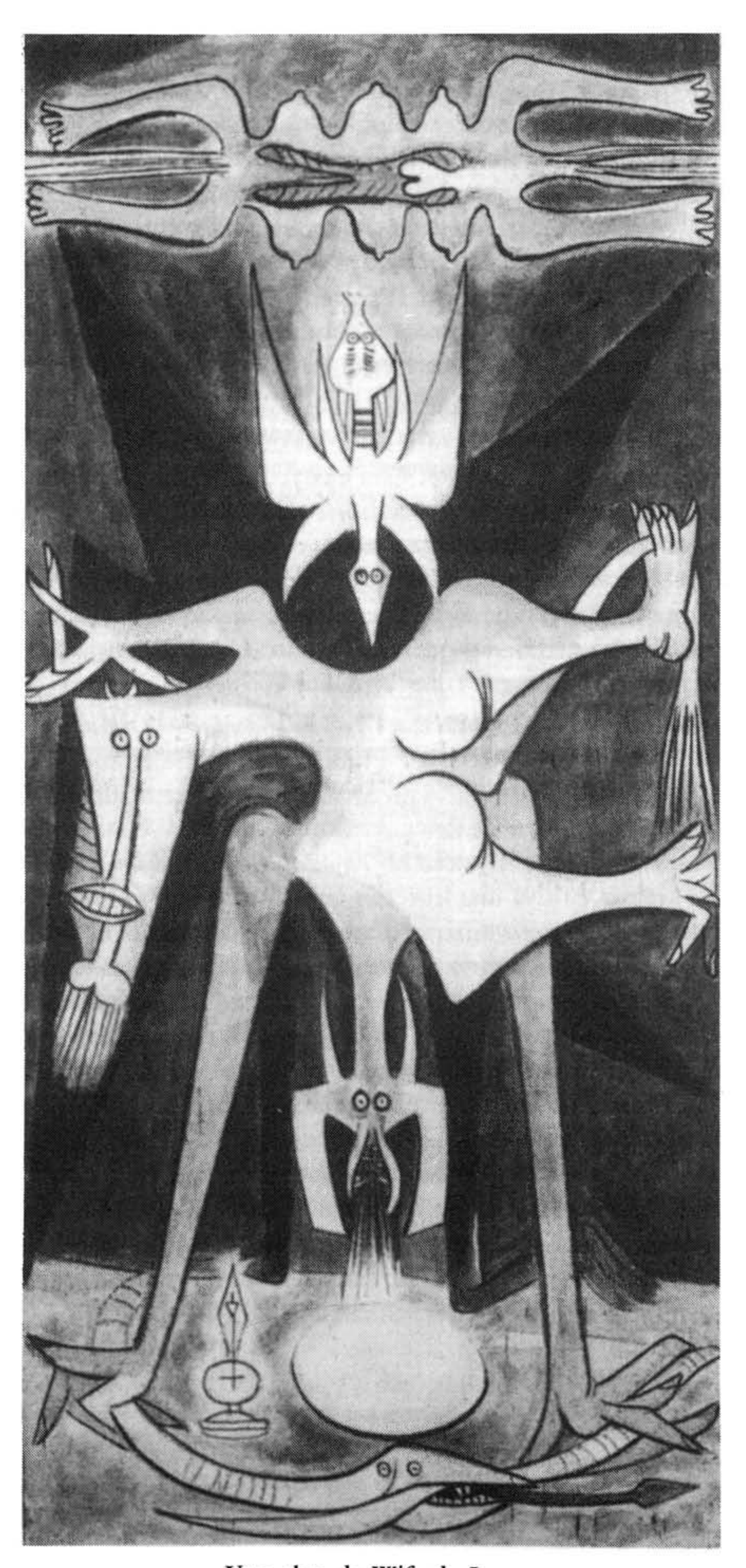
El tratamiento irónico que Galdós da en *Fortunata y Jacinta* a esta forma de entender la historia deja muy claro su rechazo a una historiografía episódica que se reduce a anécdota y tarjeta postal. Si al Galdós joven le había entusiasmado esta teatralización y literaturización de la realidad histórica, el Galdós maduro ve en ella una tendencia perniciosa que socava el progreso social en España. En *Fortunata y Jacinta,* y en toda su obra madura, Galdós cultiva una historiografía alternativa. Propone una investigación de la historia como proceso dinámico, no estático. Propone un concepto unitario de la experiencia. Nos enseña que lo que existe y lo que sucede tiene que entenderse dentro de sus relaciones con *otras* cosas que también existen y suceden. Nos advierte contra la inutilidad, e incluso el peligro, de la perspectiva pintoresca, chismosa y fragmentaria, tan entrañablemente arraigada en la cultura española. Una comprensión de la realidad como viñetas herméticas, nos parece decir, introduce distorsiones peligrosas y sólo puede conducir a la inmovilización y la desintegración social. En la visión de Galdós, la clave para la autorrealización de pueblos e individuos es el dinamismo coherente y productivo. En esta advertencia hallamos el punto de encuentro entre el Galdós artista y el Galdós pensador. Aquí encontramos también la radical importancia de Benito Pérez Galdós para la historia de la literatura y las ideas sociales en España.

Farris Anderson

[25] Op. cit., *II, pp. 969-970, n. 85.*

[26] *Véase Gilman,* Galdós y el arte..., *p. 257.*

[27] Fortunata y Jacinta, *p. 51. Geoffrey Ribbans entiende los balcones de Estupiñá de una forma semejante a la nuestra. Para Ribbans, el hecho de que la historia que Estupiñá sabía estuviese «escrita en los balcones» es una técnica que Galdós emplea para trivializar los momentos que Estupiñá recuerda. Son momentos ruidosos y espectaculares (diría yo: teatrales), pero de poca significación profunda para la evolución de la sociedad española. A pesar del entusiasmo de Estupiñá, estos episodios «apenas si llegan a ser más que una serie de discursos echados desde algún balcón» [la traducción es mía], «Contemporary History in the Structure and Characterization of* Fortunata y Jacinta», *en* Galdós Studies, *ed. J. E. Varey (Londres, Támesis, 1970), p. 93.*



Una obra de Wifredo Lam

La fornicación es un pájaro lúgubre

Henry Miller
In Memoriam

—Cómo que no importa —se encontró diciéndole Bender a la chica, mientras, con gesto ausente, metía en el bolsillo del piloto el diario que acababa de comprar—. Es lo único que importa.

La chica tenía diecisiete años, pero aparentaba veinte y le llevaba casi una cabeza. Con tacos. Descalza, como hacía un momento en el hotel *Loto Azul*, eran relativamente de la misma altura. Y hasta de la misma generación. Al menos con la luz apagada. La chica (impermeable de Yves Saint-Laurent, largo pelo de miel, paraguas para enanitos) dio un saltito y arrancó la húmeda hoja otoñal de un plátano. Se llamaba Agustina. Tiene ganas de dar saltitos, pensó Bender. La diáfana hija de puta todavía tiene ganas de dar saltitos. El había trabajado como un émbolo, como un pistón, como cualquier otra cosa isócrona y bien intencionada. Y ni siquiera había conseguido ponerla en marcha. Era como pretender bailar con una lápida, tenía las reacciones de una cubetera. Y ahora daba saltitos.

—Si a usted le gusta, para mí es suficiente —dijo la chica, y torciendo el cuello hacia abajo, como un cisne, le dio un beso en la zona del ojo.

Demasiado alta, en efecto; podría ponerse tacos más bajos cuando sale conmigo. Mora sería incapaz de una cosa así. O apuntar bien cuando imagina dar un beso.

De todos modos, le había hablado de usted. Esto, en ella, significaba cariño irreprimible. Sólo que Bender (cuarenta y cinco años, profesor adjunto de letras, muerto de hambre) tenía la impresión de que entre una chica de diecisiete años y un tipo de su edad, aunque fuera su amante, el único tratamiento natural era ése. Cómo está usted, señor profesor. Qué piensa de la toponimia del *Amadís de Gaula,* querido adjunto. ¿Me dejo puesta la bombacha, tío Bender?

—Vamos a tomar un café —dijo Bender—. Vos invitás.

Agustina abrió con dificultad la cartera. A causa del paragüitas. Buscó algo. Sacó un considerable chupetín de forma cónica, lo desenvolvió y, mirando a Bender, le dio una chupada. No una chupadita, una chupada lenta, deliberada y hasta el tronco. Esta chica, con tal de tener algo en la boca, era capaz de chupar una llave inglesa. Siento un tironcito seco en el nacimiento de la nuca. Debí sentirlo en algún otro lado, pero después de cuarenta minutos de hacer de chupetín y una hora y media de bombear como una torre de petróleo en la Antártida, dudaba de tener pito. No me queda más que la cabeza.

—No tengo plata ni cinco —dijo ella mientras sostenía esa cosa entre los dientes. Otra de sus características era que con cualquier objeto en la boca conseguía hablar con claridad. Bender, a veces, dudaba de que eso lo hubiera aprendido con él en sus pláti-

cas de Española Medieval. —Y encima vas a tener que darme para el taxi. Te quiero tanto. Lo que más me gusta es cuando ponés cara de malo. Lo último que tenía me lo gasté en este chupetín. No te preocupes, bobo, vas a ver que el día menos pensado voy a tener un orgasmo. ¿Vos creés que me va a gustar?

—Entremos —dijo Bender: era menos fácil cometer un asesinato en una confitería. En la calle podía tirarla bajo un colectivo. Y a lo mejor alguna noche lo hacía. La única dificultad era que Agustina debía volver al pensionado antes de las siete. Se sentaron.

—No te vas a poner a leer el diario —dijo Agustina.

—Eh —dijo Bender—. No. Es curioso. Casi podría jurar que me saltó solo a las manos. El diario, quiero decir, en el quiosco. Nunca leo el diario. Dos cafés, mozo. Y ahora vos me decís eso. Ni siquiera me había dado cuenta de que lo saqué del bolsillo.

—A lo mejor el diario te quiere decir algo —dijo Agustina—. A usted le pasan esas cosas. No, mozo. Venga por favor. Yo no quiero café. Tráigame un licuado y una o dos de esas cosas con azúcar que se ven ahí. Esas bolas. Mejor dos.

—Hubiera apostado el alma a que ibas a decir eso —dijo Bender.

—Eso qué —dijo la chica.

Tenía los ojos violetas. Realmente violetas. La primera vez en su vida que conocía a una chica con los ojos violetas y era frígida. ¿Es frígida o yo estoy viejo? William Steckel había escrito una frase que era su lema. No hay mujeres frígidas, sólo hace falta el hombre que las caliente. Pero a ésta quién. El Hombre Nuevo. ¿Qué había acabado de decir Agustina?

—Qué dijiste del diario.

—No sé, qué diario. De lo último que hablé fue de esas cosas con azúcar. Las bolas. —Y encendió un largo cigarrillo.

Entonces Bender sintió que realmente el diario le quería decir algo. Algo relacionado con todo eso. Con la llovizna, el sexo, la muerte. Con los quinientos mil pesos que le quedaban en la cartera. Debería estar con Mora, no con Agustina. Acostarse con Mora era como cantar de chico en el coro de la iglesia. Como una peregrinación a las montañas del Tibet. Para Mora el sexo no era un chupetín, era un cuerno de caza. Ella sabía perfectamente qué era lo que tenía en la boca cuando tenía algo en la boca. Y del cuerno de caza arrancaba melodías que convocaban a la selva dormida. Despertaban a las fieras y a los pájaros. Cuando uno entraba en Mora era como cuando el ángel Israfel improvisaba. Las Pléyades en el cielo se detenían en su carrera hacia la Gran Mariposa de Hércules a escuchar esa música que nacía en su pelvis, y los ángeles, conmovidos, aterrados, encelados, se rebelaban contra Dios por carecer de sexo y se tapaban la cara con sus enormes alas de las que caían, dando vueltas, algunas livianas plumas con lágrimas celestiales.

—Cuchi —dijo Agustina—. Despertate.

Y en el momento en que estira una de sus largas manos para tocarme la cara veo la enorme cartera de Mora, colgada de Mora, entrando como un torbellino en el bar de enfrente. Ya sé, descubro con terror, hoy es el día de mi asesinato. Mora me ve desde aquella ventana, se olvida de que está casada (con otro, naturalmente), se olvida

de que una mujer se debe a su marido y a las mellizas y desenfunda esas grandes tijeras que debe llevar en algún lugar de su enorme bolsa y me arranca los ojos.

—Sacá la libretita y el lápiz —dice Bender con naturalidad.

—Zas —dice Agustina con una orla de licuado alrededor de los labios. Ahora parece tener quince años. Por la orla. Hasta se le redondeó la cara. Dentro de un instante se abre la puerta de este café, a mis espaldas, y Mora me clava sus tijeras en el pescuezo. Corruptor hijo de puta, la oigo gritarme, con vos no van a estar a salvo ni las mellizas. Mora, le digo antes de entregar mi alma, las mellizas apenas cumplieron dos años. Pero sólo oigo la voz de Agustina. Habla de los visigodos. —Ah, sí —ha dicho—. Tenés que explicarme bien todo eso de los visigodos y del rey Rodericus y la efe fricativa. Qué plomazo —dice.

Bender habla sin mirar hacia enfrente. Le ordena a Agustina que no copie, sino que escuche y tome apuntes. O no vamos a terminar nunca. Agustina dice que hacer dos cosas al mismo tiempo es difícil y Bender pregunta que cómo se arregla en las clases de la facultad. Ella no se arregla de ninguna manera. Dice que todavía no se acostumbra. Bender piensa que esa chica, cuando él la conoció, estaba en el secundario. Merezco la muerte. Esta chica tendría que tener un tío y llamarse Eloísa. Yo sería Abelardo y el tío mandaría una noche a sus sicarios. A cortarme las bolas. Bender recuerda las tijeras de Mora y siente una especie de vacío metafísico en los calzoncillos.

—Ya está —dice Bender—. Con eso y dos miradas al profesor tenés para un ocho. Ahí te puse la plata para el taxi. Agarrala sin que el mozo te vea. Y no me beses. Me siento mal cuando me besás en público.

Agustina salió a la calle y le hizo señas a un taxi. Cuando el taxi estaba llegando, volvió hacia la ventana de Bender. Bender miró con terror acercarse a la chica y, en la vereda de enfrente, el resplandor del pelo de Mora. Un incendio que no apaga ninguna lluvia. Y menos esa llovisnita. El agua, al tocar su pelo, debía hacer *pfffss* como mamá cuando tocaba con el dedo la plancha. Agustina le hacía señas para que levantara un poco la ventana. A Mora, por fortuna, la había detenido un Chevalier: el único objeto de proporciones adecuadas como para impedirle cruzar la calle.

—Qué —dijo Bender—. Qué te olvidaste.

Entonces la chica dijo algo que le partió el corazón. Que la reivindicó entre las mujeres. Que la puso casi a la altura de Mora y de mamá cuando planchaba.

—No te enojes conmigo —dijo— Yo hago todo lo que puedo. Yo no tengo la culpa si no me pasa nada.

Y si no hubiera sido porque Mora ya empezaba a cruzar la calle, Bender se habría puesto a llorar. Porque desde la infantil enormidad de sus ojos me estaban pidiendo ayuda dos diáfanas violetas mojadas.

Y antes de que Mora y su cartera entraran a este bar, Bender, el adjunto, el aterrado y desmonetizado y hambriento Bender, se encontró abriendo el diario. Otra vez. No por taparse la cara. No para ocultar sus pecados. Abrió el diario porque ese diario tenía voluntad. Ese diario tenía alma. Alcanzó a ver 10 de junio de 1980, un titular y la cara de fauno de un anciano. Iba a comprender algo cuando todo volvió a la oscuridad y al silencio. Y a la tristeza post coito. Bender volvió a ser el hombre de los cincuenta

millones de pesos. Pesos viejos. Quinientos mil pesos ley, según el cambio actual. Bender, todo entero, era un hombre al que la vida había dividido por cien. Calculemos. Haromir Hadlik y el ahorcado sobre el puente del río del Buho, antes de morir, se contaron un cuento entero. Y hasta el mismo cuento. Antes de que Mora ma arranque las orejas y quizá los testículos yo puedo arreglar mis finanzas. No soy el hombre de los quinientos mil: lo fui. Cigarrillos, *Loto Azul,* taxi, licuado de bolas de fraile de Agustina, y mi café. Qué me queda. Sin contar el diario. Sin contarlo, justamente. Porque por alguna razón el diario de hoy no pertenece a la realidad euclidiana. Me pregunto si no me estoy volviendo loco. Casi diez millones o cien mil ley gastados desde que salí. A razón de treinta mil por hora. Cuánto hace eso en un día. ¿Y en un año? Estos últimos meses Bender había considerado seriamente la idea de matarse. Consecuencias de esta vida de jeque petrolero que llevaba. O de la muela que le habían sacado. O de haber cumplido cuarenta y cinco años. Si por lo menos no tuviera la manía de llevar a las mujeres a hoteles. Albergues Transitorios, se llamaban ahora. Era aterrador, el pertenecía a la generación de los Alojamientos, más atrás, a la de los Amueblados también llamados muebles. A qué historia pertenezco. Cómo se puede ser tan antiguo y seguir vivo. Cuando estaba con Mora (treinta años, John Lennon, manifestación a Ezeiza) tenía que cuidarse de silbar boleros; con Agustina, ni silbar los Beatles. El día menos pensado enmudecerán todos mis chifles. Y no habrá ninguna mujer que friegue mi ciática. Todo por mi manía de los hoteles. Porque Bender tiene teorías. Una es su Regla de Oro. No traer nunca una mujer al departamento. Se habitúan. Empiezan por poner un florerito. Tienden la cama. Un día aparecen en la puerta con una enorme valija. No una valijita de ilusiones, nada de metáforas. Un valijón de familia de inmigrantes. Y te pueblan la casa de macetas con geranios, con helechos, con plantas trepadoras y carniceras. Se multiplican en hijos y sartenes. He visto un gran hombre que, visitado de sorpresa por un poeta adolescente, debió esconder un bombachón que estaba sobre la máquina de escribir. Yo, ese adolescente. Y eran otros tiempos. Qué no dejarán ahora.

Momento en que entró Mora y todos los varones del local dieron la impresión de que iban a pararse para ofrecerle fuego, o una silla, o una ficha para hablar por teléfono. O querían prestarle sus paraguas o ladrar. Pero ella vino a mí. Como el barco de Simbad hacia la piedra imán, fue hacia Bender.

Sin embargo, Mora no había visto a la chica. Te vi cuando estaba por volverme a casa, ha dicho. Tengo toda la tarde libre. Desde cuándo leés los diarios.

—Cierto —dice Bender—. Debe ser la soledad.

Dobló el diario y volvió a meterlo en el bolsillo del piloto. El diario tembló un segundo en su mano. Como la piel de zapa. Como la zarpa del mono. Mora me observa. Ella el lobo y yo Caperucita Roja. Hay chispitas en sus ojos. Va a decir algo espeluznante, lo dice:

—Tengo hambre y una idea.

—Je —ríe histéricamente Bender.

—Am, am. —dice Mora.

Para abreviar. Bender, con aspecto de zombie, camina junto a Mora por la arbolada vereda del *Loto Azul.* Siente en su nuca la mirada estupefacta y reprobatoria del hombre del quiosco. Antes de esto, Mora, que había rehusado una cautelosa invitación a almorzar, hizo desaparecer del universo físico dos porciones de torta de manzana y un tazón de café negro como para despertar de su sueño milenario a Nefertiti. Se han dispuesto a terminar conmigo. Van a pulverizarme. Después de este lluvioso día de junio seré la sombra de mí mismo. Debe repercutir de algún modo en el cerebro. Hay días en que tengo la sensación de que se está cometiendo una injusticia con mi firulete.

—En éste *no* —dice Bender, que en el fondo es un romántico, ante la puerta del *Loto Azul*—. Vamos al de la vuelta.

Mora tiene cosas que la ponen por encima de las mujeres comunes.

—Para qué, es más caro.

Bender no tiene tiempo de conmoverse porque la palabra caro le produce una especie de hipo.

Cuatro horas más tarde (doble tarifa, alcanza a sentir Bender con la parte aún no licuada de sus sesos) vuelven a pasar, en sentido inverso, por delante del quiosco de diarios. Bender tiene una alucinación, una extraña y fugaz locura eidética. Ve lo que el hombre del quiosco está viendo. Me veo y veo a Mora. Una especie de fotomontaje. La chica de la *Libertad en las Barricadas,* de Delacroix, junto a un evadido del campo de concentración de Auschwitz. El quiosquero esta vez no me mira. Quizá porque no me ve.

En lo alto, sobre la cabeza de Bender, lentamente, ha comenzado a volar en círculo un ominoso pájaro negro de alas majestuosas. *Quita el pico de mi pecho. Deja mi alma en soledad.*

Departamento de Bender en Parque Centenario. Cama de fierro de una plaza, ventanita al fondo. El cuarto de Van Gogh pero con una vieja Underwood sobre la mesa y una repisa con libros. Piso dos. Cuando el espectro de Bender subió a tumbos la escalera se sintió más bien Toulouse Lautrec yendo de visita a ver qué tal seguía el otro de la oreja. Afuera, sobre el solitario laberinto del parque, cae la noche. Cae la lluvia. Cae todo. Bender ve la cama y también cae. Entonces ve el diario. Se desliza de su bolsillo y cae al suelo. Lentamente, se abre. Como una cosa viva, como un diario que se despereza. Se abre exactamente en la página donde está la fotografía del anciano. Bender y el anciano se miran. Suena el teléfono.

—Hola —dice Bender—. Vos estás loco.

Del otro lado, una urgente voz de varón en celo le está pidiendo cinco palos. O por lo menos tres. O sea otros tres millones viejos y todavía no pasó una hora. Le pregunto para qué esa importante suma: ¿tiene hambre?, ¿tiene el hijo enfermo? Coma mierda. Mate al hijo. Mi amigo del alma me dice que hay que ser muy poco instruido para preguntar una cosa así. Una mina, oigo. Oigo la palabra mina y siento que Jack el destripador era argentino. Fui yo en Londres. La lluvia me trae el recuerdo y me cosquillean en las manos las tijeras y los bisturís y los escalpelos. Las voy a matar a todas. No quedará una puta sobre la faz de la tierra: en cuanto termine de oscurecer salgo al parque y a la primera que pase le corto todo. Me oís, dice la voz de mi mejor amigo:

una mina, esas cosas frágiles de ideas cortas y pelo largo, con ombligo, la tengo sentada en un boliche roñoso hace una hora, se le va a deformar el culo por tu pijotería, me oís o no me oís. Yo no lo oigo. Yo estoy mirando la fotografía del diario. Yo no oigo pero digo:

—Esperá un momento, no vayas a cortar, no te muevas de ahí ni hagas nada irremediable —Bender mira la cara del anciano, lee el titular. Entonces era eso lo que estaba tratando de decirme el diario. Bender, de pronto, se despierta. Cuando vuelve a hablar le sorprende reconocer su voz. Varias especies de machos gallardos hablan por su boca. El león, el enjoyado pavo real, el buchón robador de palomas. No le sorprende, en cambio, lo que dicen. —La mujer es la casa del hombre. Te presto diez, no cinco. Te los regalo, no te los presto. Si cuando llegás ya me fui, te los dejo encima de la cama. También te presto la cama. Estás oyendo perfectamente. Acaba de morir Henry Miller y yo debo colgar.

Siete minutos después, bañado, afeitado, reluciente y fresco como un pepino, Bender, totalmente desnudo, marcó el número de las Hermanas Adoratrices. Cuando lo atendieron se apretó la nariz con dos dedos y, con impersonal voz de telefonista, preguntó si ése era el número. Le dijeron que sí. De larga distancia un momentito que le van a hablar, dijo Bender. Hable, dijo Bender.

—Gracias —dijo Bender con tono latifundista de papá de Agustina—. Hola, hola —dijo—. Con la hermana Sofía, por favor —y la voz que oyó del otro lado parecía estar tan en paz con Dios que Bender se tapó con urbanidad el ombligo con el diario. La hermana Sofía habla, sí, dijo la voz. La escucho muy mal, hermana. Le habla el doctor Daireaux, el papá de Agustina. Usted me escucha. —Sí, sí señor Daireaux, dijo la voz en armonía con los cielos. —Entonces escúcheme bien, yo casi no oigo nada. Usted cállese y escuche. Mi tía la mayor, tía Merceditas, la tía abuela de Agustina, usted la recuerda, la tutora de la niña, sí. Se dislocó la paletilla. Y va a necesitar que Agustina la asista por lo menos esta noche. Hola. A la niña la pasará a buscar mi primo segundo, el doctor Bender. Bender, exacto. Tiene una autorización mía, firmada, en regla. Merceditas se me quedó sin enfermera y sin mucama, Dios me perdone pero siempre lo mismo cuando más hacen falta —Bender tomó aliento; desde el diario, los ojitos socarrones del viejo le estaban indicando algo, un pequeño problema. —Ah, sí. Gracias —dijo Bender al diario—. Me oye, hermana Sofía. Usted se preguntará por qué llamo yo desde mi establecimiento de Tambo y no mis propios familiares desde allí. Escrúpulos. Seriedad de mi primo segundo. Delicadeza, en suma. Figúrese que el doctor Bender, Ben-der, el del papelito, ha viajado en su avioneta ida y vuelta para recabar mi autorización. Al Tambo. Hasta Junín. Fue y vino. Quiero decir vino y fue, qué me dice. ¿Qué dice? Ah, sí, con este tiempo. Vino y fue en su avioneta con este tiempo. No oigo nada. Cómo para qué tanta molestia, por si la necesitara a Agustina más de un día o algún otro día. Nunca se puede saber en ciertos casos. A veces pienso que esto puede durar toda la vida. Usted rece. Ah, hermanita, que se ponga su mejor vestido. Como si fuera a una fiesta. Es por la tía Merceditas, para que no crea que está grave. Si la niña quiere pintarse que se pinte. Los ojos, sobre todo. Que impresione. No quiero que la tía piense que se va a quedar sola toda la noche con una niña, usted me comprende. Hola, ¿me comprende? No oigo nada, debe ser por las inundaciones. Ya

se me han ahogado cuatrocientas vacas y encima ahora la paletilla. Ben-der, ya sabe. Le cuelgo, hermana. Dios quede con usted, hermana. No se imagina qué clase de favor está haciendo.

Veinte minutos después, Bender (piloto abotonado hasta el cuello, paraguas a botón, diario en ristre) estaba sentado con las rodillas muy juntas en el banco frailero de la recepción del pensionado de las Adoratrices. Junto a él, la plácida hermana Sofía. Igual a la abuelita del té Mazawathee. Hablaban de paletillas e inundaciones y de los Designios Inescrutables de la Providencia. Todo siempre era para bien. De tanto en tanto, en lo alto de la escalera, aparecían y desaparecían ovales rostros núbiles, o casi, como desde un palco del Cielo miraban a Bender con los ojos que Zola le describe en *La Taberna* a la nena de siete años. La nena que después será Naná. Había unas cuantas, ahí arriba, bajo cuyas camisetas de frisa galopaba el corazón de Brunilda. ¡Guerra! ¡Guerra! Sonreían detrás de sus manecitas, ji ji, y desaparecían. Son como gallinitas. Todas alrededor de mi granito de maíz. Quizá la imagen era mazorca. O marlo. Qué putesco puterío potencial, oh sombra de lo que fui. Cuándo bajará Agustina, acá corro peligro. Tienen ojos de Ménades. Ñam, ñam ¡Socorro!, pensó Bender. Y, como a un amuleto, se aferró con las dos manos al diario enrollado sobre sus rodillas.

—Decía, hermana.

—Que si la niña no puede venir mañana no importa. Es el aniversario de la fundación de Buenos Aires, así que no hay facultad. Puede llamarnos por teléfono.

—Creo que no hará falta, hermana. Si Dios me ayuda. Es menos un tratamiento prolongado que intensivo. Por fortuna todo lo anterior está hecho. A conciencia. Masajes, calor. Alguna punción. Usted me comprende. Yo calculo que en seis o siete horas va a cantar en japonés.

—No lo entendí, señor Bender.

—Tía Merceditas es orientalista. Canta tankas, haikus. En la Colina del Arroz Sonoro, me encontré con Tu Fu; bajo el sol cenital de ojos de oro, tenía puesto un sombrero de bambú. Esas cosas. Se acompaña con un laúd chiquitito de la dinastía Ping. No ahora, claro, por la paletilla.

Y entonces bajó Agustina. Circundada de adolescentes con cara de torta y ojos constelados, bajó Agustina. Como emergiendo entre los pétalos de la Rosa Mística. Seguida por un cortejo de miradas de ciervas, gatas de corralón, asombradas gacelas. Pintada a lo Cleopatra, armada de belleza hasta los dientes. Con lentitud bajaba. Con cara de loca, con un pie delante del otro. Como una pitonisa que desciende las escalinatas délficas, bien a lo turra, bajó Agustina.

Las mujeres saben. Bender sintió que él mismo se había vuelto hermoso. Agustina y su mirada más allá del bien y el mal. Agustina glacial pero borracha ahora de aventura inédita. Sólo cambiar de dirección esa ebriedad y clavarse en la memoria de Agustina como un menhir, como un totem, inmortal en Agustina todo lo que le dure la transitoria ceniza de su cuerpo. En la iglesia vecina comenzaron a sonar campanas. ¡A la guerra! ¡A la guerra! Bender estaba de pie. Su pito también, ¡milagro! Las campanas llamaban a la Bendición Nocturna. Un coro de voces infantiles cantaba Lauda Jerusalem. ¡Hossana! ¡Hossana!

—Hola, tío Bender —dijo Agustina y su natural cinismo femenino hizo que Bender se felicitara por ser huérfano, y varón.

—Hola, nena —dijo Bender.

Y en presencia de las niñas adoratrices del palquito, bajo la mirada aprobatoria de María de Magdala, de la hermana Sofía y de las Once Mil Vírgenes, se dieron un casto, aunque prolongado, beso en los labios. ¡Hossana! ¡Hossana!

Liliputienses flechas de ángeles gorditos volaban en todas direcciones, incluso me pareció ver angelitos de culo redondo cayendo desde lo alto en distintas posturas. Incluso, una de las niñas rodó por las escaleras. Y un gran pájaro negro se posó sobre su pecho. Y me miró fijamente a los ojos. Y graznando algo sobre la brevedad de la vida, le arrancó el corazón.

Bender y Agustina en Yrigoyen y Pozos, bajo un único paraguas. No llueve ni garúa ni llovizna. Orvalla. Agustina con vestido de jersey negro. No me mira. La miro de reojo. Somos una pareja de perfil, como dos egipcios. Agustina con su vestido y su cuello de garza real y su escote. Lista para ser pelada como una chaucha. Collarcito rutilante y quizá propio. Tapado sobre los hombros. No propio. Tapado de zorro requerido a último momento a alguna adoratriz adulta, una de esas viejas trotonas que ya tienen como veintiún años. Al bajar la escalera del pensionado lo llevaba entre los brazos, apretado contra el pecho. Tan niña y tan artera. Ahora uno nota lo que jamás imaginaría la hermana Sofía. Esta chica no tiene corpiño. Tampoco le hace mucha falta, es cierto, pero eso que se ve allí es en cierto modo una teta. Si yo fuera tu padre, piensa Bender.

—Cerrate ese tapado —dice Bender—. Venus de las pieles.

—Te gusta, es mío —informa con impávida falsedad Agustina y Bender la mira—. Mentís, trompeta —dice Agustina bajando los ojos—. A dónde me llevás —preguntó después.

Entonces Bender se lo dijo, estaba enojado y se lo dijo con brutalidad. No le dijo adónde sino a qué. Empleó una palabra fea. Un vulgarismo. Tal vez debió decir a hacer el amor, no esa palabrota.

Agustina estaba encantada.

—¡Surprise! —dijo—. ¿Otra vez?

Bender la miró con ojos de loco.

—Pero antes —dijo Bender— te llevo al cine. Siempre jodiste con que te llevara al cine —no sé por qué estoy hablando con ferocidad, pensó Bender, yo no soy así, yo soy más bien un melancólico—. Y después del cine te llevo a comer a algún lugar exótico, carísimo, con zíngaros y bayaderas y turcas con el ombligo al aire que bailen la danza del vientre —me enloquecí, pensó Bender.

—¡Fa! —dijo Agustina.

—Y a caminar. También a caminar por parques húmedos.

—Qué hermoso. Y después de eso me abandonás. O te suicidás. Te lo veo en la cara. O te casás con una chica como ésa que entró hoy al café cuando me iba.

—Qué, cómo.

—Que quiero ir a ver una prohibida para menores de dieciocho.

Y Bender tuvo una revelación. O dos.

La primera no fue, *strictu sensu,* una revelación auténtica: fue una constatación. Siempre lo sospeché. Las mujeres saben todo acerca de todo. Cumplen once años y ya está. Colegiala que pese más de treinta y cinco kilos, trae, en su carterita, un biberón y un mejoralito para Bender. Debido a que soy huérfano. El desamparo se nota. La soledad es como un resplandor. Enfermera, pitonisa, madre y puta son funciones litúrgicas de la mujer. Por eso se me pegan estas yeguas. Practican conmigo. Y yo me voy a morir lejos del Paraíso. Sin confesión y sin Dios. Y seguramente sin pilila. Crucificado a mis penas como abrazado a un rencor. Nada de lo cual fue la verdadera revelación. La revelación fue cuando Bender oyó que Agustina quería ver una película chancha. La miró y se quedó mirándola. La miró con helados ojos repentinamente grises, dos pequeñas y frías monedas de níquel, qué cosa escalofriante. Bajo su negro paraguas, Bender miró a Agustina desde Transilvania. Y ahora habla secamente. La está corrompiendo, la seduce, ha empezado a violarla hasta el más remoto sarampión, hasta el último vestigio de Quacker Oats.

—No querés nada de eso —dijo—. Lo que Agustina quiere es ir a ver el festival de Tom y Jerry. Y ahí vamos. Y que lo aproveche bien, que se ría hasta hacerse pipí de felicidad. Carpe diem. Porque nunca en su vida volverá a ver un dibujo animado con los mismos ojos.

Agustina muy seria. Va a decir alguna pavada.

—El otro día hicimos Otelo con las chicas del pensionado. La gorda Martínez hacía de Otelo pero en vez de oh infame puta decía oh esposa impura. Te da una risa bárbara. No te da nada de risa. Bueno que de golpe me acordé de la gorda cuando Otelo la agarra del cogote a Desdémona y le dice que rece. Impresiona más porque le dice de usted, ha rezado Desdémona sus oraciones, a mí los sádicos no me dan nada de susto.

—Je —dijo Bender.

—Por qué no te casás conmigo y me sacás del pensionado. Odio las vacas. Odio el latín. Yo te lavo la ropa.

—Je —dijo Bender—. —Taxi —dijo—. Al cine *Real,* rápido, al festival de Tom y Jerry.

—No, no —susurró Agustina clavándole las uñas en la mano—. Tom y Jerry, no. Tengo miedo.

Y en el iris de sus ojos huían, en todas direcciones, fulgurantes y aterrados pececitos de colores.

—Je, je —dijo Bender.

Y he aquí que no vieron a Tom y Jerry. Vieron *Los Hechos del Rey Arturo y sus Nobles Caballeros* con el pato Donald en el papel de sir Launcelot del Lago. El grande elenco rico en mandobles y catapultas. Y aunque Agustina no reía aquello era mucho mejor que la historia del rey Rodericus y Carlos Martel en los albores del protocastellano, había explosiones y salvajismo a rolete, la vaca Clarabella tocaba el laúd, el tío Patilludo era Merlín y Pete Pata de Palo acaba de raptar a Guenever porque es el Ogro. Con música de Bartok y Ligeti. Y Walt Disney, que flotaba sobre el caos, dijo Hágase un Gran Petardo. Y el petardo se hizo. Y los niños que pataleaban en el cine *Real* y rodeaban a Bender y a Agustina (que no reía) y enchastraban a sus mamás de maní

con chocolate y moco, vieron que el petardo era bueno. Y el petardo estalló. Maldición, sir Launcelot está en peligro. Y Walt Disney dijo Haréle ayuda idónea para él. Y apareció un cañoncito negro. Y apuntó al culo de Pete y uno de los sobrinos de Donald sacó una caja de fósforos, el otro la abrió, el otro encendió la mecha, y el pícaro gordo fue a parar a la mierda con grande regocijo de la platea al borde de la histeria colectiva. Pero Agustina aún no reía. Tenía enormes ojos de hechizada, se le desorbitaban los ojos y parecía estar viendo los frisos pornográficos de Pompeya, leyendo el *Ananga Ranga,* visitando las cámaras secretas de Sumeria, iniciándose en Eleusis, con los labios entreabiertos, igual a la prostituta de Babilonia. Y la reina Guenever, interpretada por Margarita (largas pestañas, holgados zapatos de taco alto, bonete con tul) iba a ser quemada en un puente pero tocaba la mandolina. Un niño, enloquecido de placer, le dio una patada a Bender y depositó algo dulzón y derretido en su mano. Era rico, constató Bender al chuparse el dedo. Ahora no estaba muy seguro de si Patilludo era el rey o Merlín, algo confuso por las explosiones y los degüellos, sin contar un interrogante que lo hizo sentir aún más huérfano. A quién preguntarle por qué, si Dippy es un perro, tiene a su vez un perro llamado Pluto. Y por qué Pluto es también perro de un ratón. Por qué Clarabella, que es vaca, anda a caballo por campiñas donde hay vacas que parecen vacas. Cómo es que todos tienen cuatro dedos. Y usan guantes. Y ese auto que viene ahí, de dónde salió.

Momento en que, en el silencio expectante del cine *Real,* se oyó la voz de Agustina:

—¡La abuela Donalda! —gritó.

Y fue la apoteosis. Los niños aullaban, se revolcaban y quizá morían. Agustina se reía aferrada al biceps de Bender y lo pellizcaba, la abuela Donalda sacó del baúl de su auto una descomunal Máquina de Picar Carne y metió a todos los traidores de Camelot adentro, mientras Gastón hacía girar la manivela y Clarabella y Margarita, con su mandolina y su laúd, ejecutaban el *Calmo con tenerezza* del Doble Concierto para flauta y oboe de Ligeti. Y Bender, en la oscuridad, también se reía. Pero de un modo ambiguo. Como crujen en los muelles los barcos a la noche, como la calavera de Yorik. La boca reía, je, y de sus ojos saltaban lágrimas como si un mono tirara cocos desde una palmera. *The End.* Y salieron de la irrealidad del cine *Real* a la realidad del mundo real. Y ahora caminan por Corrientes bajo la llovizna, entre niños que ríen y hablan a gritos de la película, viste cuando, niños cubiertos de lana que huelen vaga y simultáneamente a chocolatín y a perro mojado. Ruido y furor. Y lluvia. Como un cuento contado por una regadera loca. El cuervo de Poe, desde una prudencial altura, deja caer una cagadita sobre el paraguas de Bender, cosa que nadie olvide cuál es el camino de toda carne.

Y, un minuto antes de la medianoche, Agustina estaba desnuda como vino a este mundo, en la habitación 88 del hotel *Capricornio.* Y ahora, por favor, silencio.

Debí vivir cuarenta y cinco años para comprender el sentido cabal de las palabras: hacer el amor. Yo recuerdo que de chico, en los libros, hacer el amor significaba otra cosa. Hacer el amor era hablar de amor, cortejar. Todo cambia, por supuesto. Ya a los ocho años yo descubrí, sin demasiado dolor, que hay que estar preparado para despertarse, cada mañana, en una casa que no es más la nuestra, ni volverá a serlo nunca. De esa época, creo, viene mi confianza en las palabras y mi amor por los viejos libros.

Los libros, para mí, eran el bosque sagrado donde las cosas sucedían sin pasar por el tiempo, eran como remansos de la realidad. Pudo desaparecer Troya, podían haberse podrido los barcos y los hombres que la asolaron y la defendieron, podía el bronce de la que fue una espada haberse ido degradando hasta este adorno de bibelot en esta pieza de hotel, pero siempre quedaba un lugar donde unos versos rearmaban el intacto escudo de Ulises, la frente de Helena, el mar color del vino. Mi madre no estaba, mi padre dejaría de cuidar sus rosas algún día, yo mismo me iba a ir, pero quedaba para siempre ese arco que seguía siendo tensado por un rey, y la flecha que atraviesa el ojo de la hachas. Las palabras no podían corromperse, no eran cosas. Las palabras eran el origen y el espejo de las cosas. Después crecí. Y un día, ante mi asombro, una muchacha tan joven como Agustina le estaba susurrando a un muchacho que era yo algo que él no entendía. Esa noche, Bender durmió solo. Pero desde esa noche «hacer el amor» significó brutalmente acostarse con una mujer. Confieso que me sentí ofendido. Era, me pareció, un abuso del lenguaje. Después seguí creciendo. Hablé poco y forniqué mucho. Pero nunca hice el amor. Prevariqué, eso sí, y puticé. Como el ventero que armó a don Quijote, recosté viudas y deshice doncellas. Fifé, me encamé, jodí, copulé, corté como Gerineldo la rosa más fragante de algún jardín real, pinché y trinqué; rompí, sodomicé y desgolleté, conocí, serruché y hasta solitariamente me vicié, pero como había aprendido a desconfiar de las antiguas y hermosas palabras, no le hice a nadie, ni mucho menos hice con nadie, el amor. Yo creo que Mora a veces lo sospecha, o lo sabe, no puede no saberlo porque el amor habita su nombre, mora el amor en Mora como en una ciudad santa y todos los caminos del amor conducen a esa Roma. Yo creo que lo sabe y por eso a veces fija con tristeza su mirada en mi bragueta, como desde lejos, con los mismos ojos milenarios que tenía mamá cuando planchaba y yo jugaba a descuartizarme o a ser el señor Valdemar derretido, y cuando le pregunto qué te pasa ella dice que a los tipos como Bender habría que cortarles la cuestión con una lata oxidada. No sé, a lo mejor todas las mujeres saben todo y es cierto nomás que los hombres somos seres inferiores e incompletos. De cualquier modo, algo descubrió Bender la tarde del 10 de junio de 1980, algo empiezo yo a descubrir ahora. Mientras voy doblando dulcemente hacia atrás el cuerpo de Agustina, mientras escucho que me dice que me va a doler y me oigo decirle que no hable, que no piense, mientras la tiendo suavemente como a un objeto muy frágil sobre el brillante acolchado azul de la cama donde su cuerpo titila como una constelación que hubiese adoptado la forma de mujer, he comenzado a revelar el verdadero sentido de las palabras hacer el amor. Hacer el amor, amarlo, levantarlo piedra sobre piedra, arco a arco, columna a columna, y dejarlo instalado sobre el mundo, es desafiar nuevamente a Dios. El árbol vedado del remoto monte del Abuelo, antes que ningún otro conocimiento, enseñaba esa peligrosa sabiduría, y es así que todavía hay un ángel castrado entre las plantas amenazando los genitales de los hombres con una espada de fuego. Hacer el amor es robarle la mujer a Dios. Porque para armar el amor y habitarlo, hay, antes, que crear a la mujer, hacerla. La mujer es la casa del hombre, decían los antiguos. Es cierto. La mujer es una casa construida según la lenta albañilería de algún hombre. No me apures, Agustina, no te apures, esto que se está haciendo como un dibujo bajo la lluvia tiene sus leyes y sus ritmos, no es el amor, pero hay que escandirlo amorosamente como un verso. El amor no puede hacerse en unas horas, como yo creía, ni en semanas. Se tarda años.

Hay hombres y mujeres que mueren sin haberlo hecho, sin saber cómo se hace, hay muchachos y muchachas a los que asesinaron sin haberles dejado levantar una sola viga, abrir una ventana, hay generaciones y pueblos enteros que son diezmados, supliciados, ardidos hasta lo blando de los huesos, sin darles tiempo a reunir los materiales para hacer el amor, ahora mismo, mientras mi boca en tu oreja y tu boca ahogada en mi cuello y mi mano subiendo por los contornos de médano de tu cuerpo, hay, sobre la húmeda y eléctrica piedra lustral de un sótano, en una cárcel, una adolescente roja que ya no va a temblar nunca con el temblor que ahora percibo bajo mis dedos como una caliente arena fina por la que pasara un río subterráneo. Vientres pateados, sexos deshechos, martirizadas bocas de dientes rotos, Agustina, ruinas nupciales, pedazos de parejas muertas que nunca van a sentir lo que por primera vez está sintiendo ahora, este miedo dulce de ir cayendo hacia el centro de vos misma que hace rodar de un lado a otro en la oscuridad tu cabeza sobre la almohada, que te hace decir qué, qué me pasa, manos mutiladas que estuvieron vivas y que ya no encontrarán lo que tu mano, de pronto inexperta, busca entre mis piernas, hombres que tuvieron piernas y un sexo para usar entre las piernas, matas de cabello de mujer que no llenarán nunca el puño de un varón, puños de varón que nunca más empujarán con dulce brutalidad la cabeza de una muchacha hasta la consentida sumisión, hasta la ambigua servidumbre que sólo la hembra del varón aprende, que no conocen las bestias ni los ángeles, pero que Agustina ahora no acepta, de rodillas sobre la alfombra y con las manos juntas como una mantis religiosa, volviendo a sacudir de un lado a otro la cabeza, como si rezara, aprentando los dientes acaso por el súbito horror de querer arrancarme el sexo de las entrañas, por primera vez no acepta, mientras Bender de pie sonríe y acaricia con cuidado y suavidad su cuello, como quien amansa a un animalito cerril, le cubre dulcemente las orejas con las manos, se arrodilla junto a ella y le besa las lágrimas, la distrae, y como si jugara la va tendiendo sobre el piso y la abre como a un cauce mientras Agustina murmura por qué acá, por qué así, y él le dice que se calle, que no hay que pensar, que escuche, que escuche cómo cae la lluvia.

La del alba sería cuando Bender, mustio y desmejorado, se paró frente a un bar de la calle Pozos. Solo con su alma. Sigue lloviendo. Es una mañana gris como la que, hace cuatrocientos años, le inspiró a don Pedro de Mendoza la gigantesca broma de llamarle Buenos Aires a este pantano. Las gacelas del Valle de Nourjahad no tenían los ojos más grandes que Agustina esta mañana. Cuando lo miró por última vez, sin saberlo. Dos sonámbulos maelstrom violetas donde naufragará, uno de estos días, el corazón desarbolado de un adolescente que me llamará viejo verde. Debo constatar, en casa, si aún me queda algo sólido en la delicada bolsa del escroto. Me he pasado exactamente medio día en la cama. Doce horas. Irreparable pérdida. Homúnculos que podrían haber repoblado la Tierra, en caso de necesidad. Bender, frente a esa puerta, con el dinero justo para beberse un whisky matutino, medicinal y acaso póstumo, o para tomarse un taxi hasta Parque Centenario. Entro y abro el diario. Pero antes de abrir el diario, veo lo que veo. Un joven matrimonio, enfrente. Llevan canastitos, sillas plegables, bidones. Veo dos bicicletas, una con sidecar. Estos dos no creen en la llovizna, van de picnic. Es feriado y tienen perro. Ponen dos niñas en el sidecar. Bender recuerda algo que le atañe. ¿Le atañe? O a lo mejor allá enfrente no llovizna, allá, en el mundo real. Un whisky doble, dice Bender. Murió a los 88 años, dice el diario. Allí

están hace veinticuatro horas el titular, la noticia, y la fotografía. Bender mira la cara del viejo, sus ojos de fauno, su boca sensual. Esa expresión divertida y maligna. Bender mira ahora su gran frente ascética, rapada, austera como un domo. Frente de lama tibetano. Esa cabeza y esos labios deben haber combatido duro por apoderarse de su alma. Hay caras que no son caras, son campos de batalla. En la vereda de enfrente, la pareja que tiene un sol propio para días de lluvia ha subido a sus bicicletas, el perro mueve la cola. Son salutíferos y a su modo eróticos. Hacen asado en el fondo. Su felicidad es chiquita como un huevito de paloma, pero ellos la protegen de la lluvia. Y la empollan. Sábados y domingos. Así también era el mundo en tiempos de Bender, querido lector. El viejo fauno lo miraba desde el diario, no sin cierta socarronería.

—A tu salud, abuelo —ha dicho Bender alzando el vaso y mirando cara a cara al viejo—. A tu salud, y cada cual a su manera.

Un gran pájaro negro, arrastrado por la tempestad, entró en el bar. Bender sintió unas uñas clavadas firmemente en su hombro, bebió y miró plegarse en el suelo la sombra de unas alas.

Abelardo Castillo

Vista de Sevilla por Nicolao Maleiart



Sor Valentina Pinelo, intérprete de las Sagradas Escrituras

Valentina Pinelo, monja profesa en el Convento de San Leandro de Sevilla de la Orden de San Agustín, publicó en 1601 el *Libro de las Alabanzas y Excelencias de la Gloriosa Santa Anna.*[1] Hagiografía erudita de la madre de la Virgen y elaborado trabajo de exégesis de las Sagradas Escrituras y de los Padres de la Iglesia, este libro de más de 400 folios narra y argumenta teológica y espiritualmente una de las vidas de santas más antiguas de la tradición cristiana, la de Santa Ana, a partir principalmente de los comentarios sobre su figura de Mateo y de Jerónimo el Cronista.

Valentina Pinelo es una escritora agustina de prosa intelectual. Como en el caso de Teresa de Ávila, escribe para las religiosas de su Orden, pero dando más relevancia a la auctoritas que a la experiencia. A diferencia del tratado ascético-místico de Teresa o de la literatura biográfica de monjas y beatas, fruto de las visiones o experiencias de una vida de oración y penitencias, el discurso exegético y erudito de Pinelo se desarrolla a partir de unos únicos elementos de santidad: la oración y la gracia. La inexistencia de documentos biográficos contemporáneos a la santa bíblica permite a la agustina adentrarse en la lectura y hermenéutica de los libros sagrados y reescribir la historia y el mito de Ana, la madre de la madre. Su discurso se convierte en un palimpsesto intertextual donde se entrecruzan los textos clásicos de la literatura espiritual: San Agustín, el libro de los Proverbios, el de los Salmos, el Cantar, los Evangelios, el Génesis. Sus traducciones y sus citas van anotadas o insertas al margen del párrafo; estas citas bíblicas, el índi-

[1] Libro de las alaban/ças y excelencias de/ la gloriosa Santa Anna/ *Compuesto por Doña Valentina Pinelo/ Monja professa en el Monasterio de San Leandro de Sevilla,/ de la Orden de San Agustín. Dirigido al ilustrissimo y reve/rendissimo Señor Dominico Pinelo Cardenal de la S. Iglesia de/ Roma, T.T. de San Lorenço en Paneperna Archi/preste de S. Maria la Mayor.*

Año —(Escudo cardenalicio con dos figuras alegóricas a los lados; abajo el corazón de San Agustín traspasado por una flecha y en el óvalo central un árbol con la leyenda: Sot dura cortecia dolce fructo)— 1601 Con privilegio. Impreso en Sevilla, en casa de Clemente Hidalgo. Esta tassado a blancas el pleigo.

8.m.—De 13 hs. s.n. de preliminares, 422 folios, 9 hs. de tablas con los capítulos, 9 hs. con el índice de la S. Escritura y 1 h. con erratas.

Al final del índice lleva como colofón: Impresso en Sevilla, en San Leandro, Convento de Monjas de nuestro Padre San Agustín, Por Clemente Hidalgo. Año de 1601.

H. en blanco.— Port. y v. en blo.— El Rey (cédula para la impression), Villacastín 2 de sept. de 1600.— Licencia del Prelado (D. Rodrigo de Castro), en Sevilla a 28 de febrero de 1600, rubricada por el Doctor Diego Muñoz de Ocampo.— Aprob. de Fr. Rafael Sarmiento, en el Monasterio de San Bernardo de Madrid, en 31 de julio de id...— A Doña Valentina Pinelo, Lope de Vega Carpio (dos sonetos y dos octavas).— Al Ilustrísimo Sr. Dominico Pinelo (dedicatoria), en 1 de febrero de 1600.— Prólogo al lector.— Texto.— Tabla.— Index Sacrae Scripturae locorum ex utroque Testamento.— Erratas. SEVILLA. Biblioteca Universitaria: Estante 71, número 86.

ce de los lugares de las Escrituras por libros, las tablas ordenadas por capítulos, la tabla de errores y la bien definida estructura en cuatro partes de la obra, que adelanta en el prólogo, son índice de un alto grado de maduración intelectual.

La vida de Santa Ana parece estar concebida como un tratado doctrinario de exaltación a la maternidad virgen, a esa sucesión de embarazos milagrosos que comenzaría con Ana y que continuarían Isabel y María.[2] Una maternidad fruto de la oración continua que, en el caso de Ana, sirve para redimir del oprobio de la esterilidad. Es la oración, una forma elaborada de plegaria, la que santifica a Ana devolviéndole su capacidad creadora y fecunda e introduciéndola en el linaje de los dioses.

Valentina Pinelo fue monja profesa a finales del siglo XVI y principios del XVII en uno de los conventos más principales y ricos de la ciudad de Sevilla, un cenobio con una tradición de privilegios reales que se remonta a los tiempos de la conquista del rey Fernando. Hija de una familia ilustre genovesa instalada en las altas esferas comerciantes y eclesiásticas,[3] mujer ilustrada y claustral con mentalidad crítica en los años post-tridentinos; entre sus lecturas se encuentran, además de los tratados de oración y obras espirituales, obras laicas como la vida de Alejandro, aunque el índice del libro lo constituya principalmente una biblioteca selecta de la ortodoxia cristiana.[4]

En esta tradición de exégesis bíblica la autora tiene como maestros a los Padres de la Iglesia; pero, si miramos a la genealogía femenina de la escritora encontramos un precedente en Teresa de Cartagena, también devota lectora de San Agustín y apasionada intérprete del Psalmerio y del Cancionero bíblicos en el reinado de Juan II.[5] Cuando el crítico Harold Bloom establece su teoría de la historia literaria como la historia de un conflicto entre padre e hijo (de imitación y luego diferenciación) utiliza categorías psicoanalíticas y sociológicas: la figura del padre equivale a la figura del autor.[6] La historia literaria sería así una historia de las influencias entre escritores. Cabría, pues, establecer una historia paralela de influencias entre escritoras o una genealogía de escrito-

[2] *Pierre Saintyves,* Las madres vírgenes y los embarazos milagrosos, *Akal, Madrid, 1985, pp. 9-12, 52, 89.*

[3] *Alberto Boscolo, «Il genovese Francesco Pinelli amico a Siviglia di Cristoforo Colombo», en* Presencia italiana en Andalucía, siglos XIV-XVII, *Escuela de Estudios Hispanoamericanos, CNR, CSIC, Sevilla, 1985, pp. 249-266.*

[4] *Esta biblioteca ortodoxa cristiana coincide en gran medida con las lecturas recomendadas por San Jerónimo en sus* Cartas sobre la educación de las jóvenes: *el Psalterio, los Proverbios, el Eclesiastés, Job, Evangelios, Hechos de los Apóstoles, Epístolas, Profetas, Reyes, Crónicas, Ezra, Esther y el Cantar de los Cantares. El índice de las Sagradas Escrituras citadas por Valentina contiene 317 referencias al A.T. y 105 al N.T.*

[5] *Manuel Serrano y Sanz,* Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas, *Atlas, Madrid, 1975, pp. 218-233.*

[6] *Harold Bloom,* The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry, *Oxford University Press, Oxford, 1973. Para Bloom la teoría de la poesía puede ser descrita como una historia de las influencias intra-poéticas entre un predecesor y un creador que corresponden a las categorías freudianas de padre e hijo; desde este prisma la historia literaria es historia de las «misreading» o desviaciones de sentido. Sandra M. Gilbert y Susan Gubarg,* The Madwoman in the Attic, *Yale University Press, New Haven, 1979, nos introducen en una poética femenina que toma como partida la premisa de Bloom: la historia literaria consiste en acción e inevitable reacción. Pero alteran la genealogía masculina de Bloom; según las autoras «la ansiedad de la influencia masculina» se traduce en «ansiedad de la autoría femenina». Esta línea de investigación inaugurada por la crítica anglosajona ha sido bautizada como «gynocritics», es decir, crítica ginocéntrica. «The program of gynocritics», escribe E. Showalter, «is to construct a female framework for the analysis of women's literature».* Vid. *E. Showalter, «Toward a Feminist Poetics», en E. Showalter ed.,* The New Feminist Criticism, *Virago Press, London, 1986, p. 131.*

ras. Una línea materna que tendría como hito a Santa Teresa y culminaría a finales del siglo XVII con Sor Juana Inés de la Cruz. Ésta defendería el derecho de la mujer a interpretar la Biblia en su *Respuesta a Sor Filotea*[7] y su defensa le valdría la prohibición de la lectura y la imposición de vender su biblioteca.[8]

En el prólogo a su obra, la agustina se disculpa por la osadía de que su «flaco subjeto de muger» escriba de temas sagrados, «temiendo el daño que á venido a muchas personas, por querer saber demasiado mayormente en las mugeres que les es proybido», continúa diciendo, «y porque yo lo soy humildemente suplico que no pierda crédito y opinión este libro, y a quien dixere que le falta valor por no tener un auctor graduado en Sacra Theologia: respondo que la Sagrada Escriptura tiene tanta auctoridad consigo que no la puedo desautorizar yo». Este prólogo, que repite los tópicos generales del «captatio benevolentiae» latino, guarda semejanza textual con otros muchos prólogos femeninos de textos espirituales y de las humanas letras. En ellos son constantes la disculpa genérica por haber escrito, la justificación «a priori» de la propia obra, el reconocimiento o la subversión de los roles femeninos y el intento por apropiarse de un lenguaje que no reconocen como suyo, de su tradición y de su estado. Es el caso de Teresa de Cartagena, quien escribe un tratado titulado *Admiración de las obras de Dios* como apostilla y alegato retórico de defensa a la autoría de una obra anterior, *Arboleda de los enfermos*. En la introducción dice a doña Juana de Mendoza, a quien dedica el libro:

Muchas veses me es hecho entender, virtuosa señora, que algunos de los prudentes varones e asymesmo hembras discretas, se maravillan o han maravillado de un tratado que la gracia divina administrando mi flaco mugeril entendimiento mi mano escrivio.[9]

Teresa defiende su derecho a la escritura dentro de la ortodoxia cristiana y de la tradición aristotélica y agustiniana de la mujer. Utiliza el argumento *ab ordine*, es decir por el puesto que ocupa en el orden de la creación la mujer es un ser imperfecto e inferior al hombre; pero sólo lo admite en lo que respecta a la naturaleza y a los bienes naturales, no en lo que respecta a los «bienes de gracia», «ca en estos no conviene escadruñar ni aver respecto al estado de la persona que sea varon o enbra». La escritura

[7] *Sor Juana Inés de la Cruz,* Obras Completas, *Ed. Porrúa, México, 1981, pp. 827-848. Sobre la cuestión «An liceat foeminis sacrorum Bibliorus studiorum incumbere? eaque interpretari?» planteada por Arce en su* Studios Bibliorum *Sor Juana utiliza los argumentos de San Jéronimo contra el «Mulieres in Ecclesia taceant» paulino. Esta preceptiva paulina es un lugar común de la literatura misógina que ha servido históricamente para desautorizar con «auctoritas» el discurso público de las mujeres en las asambleas de cristianos.*

[8] *Octavio Paz,* Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, *FCE, México, 1985. Según el escritor mexicano, «Sor Juana tuvo plena conciencia de que su condición de mujer era la causa, declarada o tácita, de las censuras y amonestaciones. Por eso en la* Respuesta *se extiende sobre la educación de la mujer y enumera a las poetisas y escritoras notables de la antigüedad y de los tiempos modernos», p. 555. Entre los hechos que motivaron su abandono de la literatura, su condición femenina «fue tal vez lo realmente decisivo: si hubiera sido hombre no la hubieran atormentado los celosos príncipes de la Iglesia», p. 607.*

[9] *Serrano y Sanz,* op. cit., *p. 223. Juan Marichal incluye a Teresa de Cartagena entre las primeras voces castellanas del siglo XV y comenta que «en su caso esta defensa de la voz del ser humano "pequeño" asume un nuevo significado, pues se identifica Teresa con el "estado femenino"... La fragilidad femenina y la ligereza de la pluma parecen así asociarse para la monja castellana que inicia en parte una tendencia importante del Renacimiento: la progresiva creación de una literatura propiamente femenina», en* Teoría e historia del ensayismo hispánico, *Alianza, Madrid, pp. 30-31.*

como inspiración divina y la igualdad de los sexos ante la gracia es su argumento ortodoxo; su argumento cultural es mucho más simple y realista:

Asy que tornando al proposito creo yo, virtuosa señora, que la causa porque los varones se maravillan que muger aya hecho tractado es por no ser acostumbrado en el estado fimineo, mas solamente en el varonil.[10]

Cuestión de mores y hábitos culturales y no cuestión biológica como pretendería el doctor Huarte de San Juan en 1575 al pretender sustentar su misoginia con el siguiente postulado: «La compostura natural que la mujer tiene en el cerebro, no es capaz de mucho ingenio ni de mucha sabiduría».[11]

Otros recursos justifican la escritura, especialmente los encargos de los confesores y visitadores, como en el caso de Santa Teresa; ésta detalla en el prólogo de *Las Moradas* las razones externas de quien le ordena escribir el libro: «Díjome quien me mandó escribir, que como estas monjas de estos monasterios de Nuestra Señora del Carmen tienen necesidad de quien algunas dudas de oración las declare, y que le parecía que mijor se entienden el lenguaje unas mujeres de otras...» La necesidad de un tratado de oración en un lenguaje «de mujer a mujer» es elemento extraliterario (motivo) de la escritura o figura del discurso, según se utilicen categorías de la crítica sociológica o del análisis estilístico.

La retórica de estos textos suele emplear la estructura lógico-argumentativa de los discursos en pro y en contra de las mujeres. Los argumentos están relacionados con el saber científico, jurídico, teológico, filosófico y lingüístico. En el caso del *ars laudandi*, «i luoghi topici del discorso possono essere enumerati come prove dal *nome* della donna, dalla sua *creazione*, dalla sua *natura* e dalle sue virtú, seguendo poi i tre principi fondamentali di ogni sapere: l'argomento razionale, l'*auctoritas* e l'exemplum».[12] La misma estructura retórica sirve para el *ars vituperandi* y es por eso que las obras sobre las excelencias o los defectos de las mujeres son estructuralmente semejantes o parecidas a las disputas y debates medievales.

La cuestión surge en el prólogo: ¿se constituye la diferencia genérica en diferencia de escritura?, ¿de qué modo el punto de vista del prólogo no se convierte en voz principal del discurso que lo continúa o al menos de sus prolegómenos?, ¿con qué voz habla aquel que acaba de proferir un discurso para justificar el derecho a usar la palabra y la pluma?, ¿es sólo un estilema la recurrencia genérica y la aceptación de la inferioridad biológica femenina a cambio de la igualdad intelectual de los sexos?

Si la diferencia del punto de vista en la lectura, interpretación y escritura se convierte en hipótesis,[13] habría que analizar textualmente la producción de esa mujer lectora

[10] *Serrano y Sanz,* op. cit., *p. 225.*

[11] *Esteban Torre,* Ideas lingüísticas y literarias del Doctor Huarte de San Juan, *Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1977, p. 124.*

[12] *Francine Daenens. «Doxa e Paradoxa: uso e strategia della retorica nel discorso sulla superiorità della donna», en Nuova dwf, Atti del Seminario Figure di donna:* Testi letterari dal XVI secolo, *Roma 1985, p. 31.*

[13] *John Culler,* Sobre la deconstrucción, *Cátedra, Madrid, 1985. Según Culler, «la crítica feminista ha constituido una de las fuerzas de renovación más poderosas en la crítica contemporánea» (p. 30) gracias a que postula una nueva categoría de lector como hipótesis, la mujer lectora. Esta hipótesis daría lugar a una*

como categoría de lector que deconstruye un texto a partir de su condición genérica. De esta diferencia genérica en el punto de vista se derivaría hipotéticamente una escritura diferencial que, en teoría, debería alterar la norma patriarcal, es decir, la norma de los Padres de la Iglesia y las actitudes patrísticas ante la mujer, que configuraron la mayor parte de las lecturas cristianas durante la Edad Media y su continuación. Para estudiar dicha hipótesis nos acercaremos a doña Valentina Pinelo en el contexto histórico del claustro sevillano e interpretaremos un fragmento de su libro en el que se reescribe la genealogía de Cristo y se argumentan las razones por las que no aparece la línea materna de Jesús en la historia bíblica (Libro I, caps. 1-4).

Valentina de la Casa de los Pinelo

Las noticias bibliográficas que sobre esta autora nos daban Serrano y Sanz,[14] Méndez Bejarano[15] y Lasso de la Vega[16] transcribían aproximadamente los datos biográficos que de sí misma daba la autora en la dedicatoria, prólogo y primer capítulo del libro. En el prólogo dice haber crecido y haberse educado en el convento «desde la edad de cuatro años no cumplidos». Su biógrafo, A. Llorden, se inclina a pensar después de confrontar las opiniones de los historiadores que la escritora, de familia genovesa afincada en Sevilla, fue hermana del canónigo Agustín Pinelo y sobrina del cardenal Dominico.[17] A este último dedica Valentina su obra con el comentario esclarecedor: «ira este libro en lengua castellana y no en el de nuestra patria».[18]

Gracias a una escritura de 19 de abril de 1589 otorgada por Blas Hernández, escultor, y Antonio de Alfián, pintor de imaginería, sabemos que en esa fecha ocupaba el cargo de sacristana de la Iglesia de San Leandro y que encargaba «un altar de San Agustín» a los dos artistas sevillanos. En otra escritura, en 1596, también citada por Llorden[19] ocupaba el cargo de clavera, es decir, formaba parte del «consejo asesor de la priora» junto con dos monjas con las que compartía la responsabilidad «de las llaves del archivo y del arca en las que estaban los documentos legales del convento».[20] Sa-

primera crítica temática cuyo foco serán los caracteres femeninos y las imágenes de mujeres en la literatura. La misma hipótesis daría lugar a un segundo momento de la crítica (ginocrítica) que estudiaría a las mujeres como productoras de signos y lectoras-intérpretes-escritoras, vid. *pp. 43-61. Esta nueva categoría estructural de interpretación deriva de la noción de lectura como escritura y construcción de un texto (Eco, Barthes) y de la teoría de la recepción (Yser).*

[14] *Serrano y Sanz,* op. cit., *II, I parte, p. 132.*

[15] *Méndez Bejarano,* Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla, *Tip. Gironés, Sevilla, 1922-1925, vol. II, pp. 232-233.*

[16] *Lasso de la Vega,* Historia y juicio crítico de la Escuela Poética Sevillana en los siglos XVI y XVII, *Madrid, 1871, p. 305.*

[17] *Agustín Llorden,* Notas acerca de la escritora y poetisa agustina Sor Valentina Pinelo, *separata de* La Ciudad de Dios, *El Escorial, 1944, p. 14.*

[18] *Un documento notarial relativo a Baptista Pinelli fue redactado y escrito en italiano. Esta práctica de finales del siglo XV es un ejemplo de la pervivencia lingüística del italiano septentrional en las comunidades genovesas de Sevilla.* Vid. *Luisa D'Arienzo, «Problemi diplomatici tra Genova e Siviglia. Considerazioni sulle fonti Italo-Iberiche nel Basso Medioevo», en* Presencia italiana..., *pp. 198-199.*

[19] *Agustín Lorden.* Convento de San Leandro de Sevilla, *Málaga. 1973. pp. 60-62.*

[20] *Mariló Vigil,* La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII, *Siglo XXI, Madrid, 1986, pp. 216-217.*

bemos que la redacción del libro sobre Santa Anta es anterior a 1600 ya que las fechas de licencia y aprobación y la cédula de impresión son de febrero, julio y septiembre de ese año respectivamente. En el prólogo puntualiza: «Muchos años a que comence este libro y lo dexé porque me ocupava todo el año en las fiestas de la orden, haciendo algunas letras que saldran agora, siendo Dios servido en otro libro impressas».

Ninguna otra noticia posterior conocemos de ella; probablemente murió antes de ver publicado el cancionero de rimas espirituales que prometía en el prólogo. Llorden se inclina a pensar que su muerte acaeció antes de 1624-1629 ya que el nombre de la escritora no aparece ni en la escritura de licencia de profesión de doña Catalina Peralta (1624) ni en el testamento de Agustín Pinelo (1629), en el que sí aparecen beneficiadas sus cuatro primas que también eran monjas de San Leandro.[21]

De sus contactos literarios sólo sabemos que Lope de Vega admiró su prosa y sus versos y que, quizá, la conoció durante su estancia en Sevilla. Además de algunos elogios en el introito al Hijo Pródigo de *El Peregrino en su Patria,*[22] le dedicó dos sonetos y dos octavas que aparecen como versos laudatorios al inicio del libro de Santa Ana. En estos versos, Lope alaba a la escritora como «divina Virgen Filomena» y «Penélope Cristiana».

El convento, contexto socio-cultural

En los siglos IV y V surgen los conventos femeninos bajo las ordenanzas de San Agustín y de San Jerónimo con los objetivos de renunciar al mundo y de afirmar la personalidad femenina consagrándola a la virginidad. Desde los Concilios de Éfeso (431) y de Chaledon (451) en que se formulan los conceptos de «Virgen que da luz al Salvador» y «Virgen mediadora», María se convierte en un motivo iconográfico, musical y literario y en modelo del mundo cristiano. El desarrollo del concepto de castidad y el papel principal de la Virgen llevaron a una rehabilitación parcial de la mujer, que había estado condenada por haber provocado la expulsión del paraíso y haber condenado a la humanidad al pecado original. Eva, como sinécdoque del género femenino, se convierte en la encarnación del mal. En el siglo XII, Anselmo de Canterbury retoma el lema de San Jerónimo «MORS PER EVAM VITA PER MARIAM» y afirma que María redime el pecado de Eva. De María los valores se extienden al género femenino y en especial a la monja que respeta el voto de castidad. Ésta se eleva sobre su condición pecadora gracias al ejemplo de María y de las santas, mas le están prohibidas las órdenes sagradas. Como precisa S. Shahar, «el concepto de igualdad de los sexos en el plano de la gracia y de la salvación no implicaba igualdad en la iglesia terrenal».[23]

[21] *Llorden,* Convento..., *p. 36.*

[22] *«Y Doña Valentina de Pinelo/ La Cuarta Gracia, ó verso ó prosa escriba», Introito a* El Hijo Pródigo. Obras de Lope de Vega, *RAE, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1892, tomo II, p. 57.*

[23] *Shulamith Shahar,* The Fourth State. A History of Women in the Middle Ages, *Methuen, London, 1984, p. 30. Para reafirmar esta desigualdad, Rosa Rossi hace referencia al discurso de Pablo VI durante la concesión del Doctorado de la Iglesia a Teresa de Ávila. El Papa aclara que «en realidad no se trata de un título que comporte funciones jerárquicas de magisterio», siguiendo el precepto paulino contrario a la palabra pública de la mujer en la Iglesia. En este caso excepcional de una mujer Doctora de la Iglesia, se le reconoce un magisterio «carismático». «Teresa de Jesús, I: la mujer y la Iglesia»,* Mientras tanto, *n.° 14, pp. 63-79.*

Las órdenes femeninas no predicaban, no socorrían a los pobres ni enseñaban. Ya en el siglo XIII San Francisco, al prohibir a Santa Clara que su orden desarrollara vida apostólica y martirio por la fe así como a prestar servicios, condenó a las clarisas a depender económicamente de los monasterios masculinos, ya que a las clarisas el voto de pobreza les impedía poseer propiedades. En el caso de otras órdenes, la existencia de conventos femeninos fue posible gracias a las dotes de las monjas que les aseguraban un capital vitalicio con cuyas rentas vivir. La posición de monja profesa (no así la de monja lega, encargada de los servicios, ni la de donada o mujer que vivía en el convento) favorecía el desarrollo de una vida intelectual. Quienes podían pagar la dote de ingreso en el convento formaban comunidades de bienes e intereses no sólo espirituales sino también económicos. Desgraciadamente, como comenta Domínguez Ortiz, la mala administración de los conventos femeninos hacía que la mayoría de ellos estuviera endeudada o en estado de pobreza.[24]

En el Concilio de Trento la bula *Pastoralis* de Pío V abolió cualquier «regla, privilegio o costumbre contraria a la estricta clausura»[25] lo cual creó serios problemas a conventos pobres que ejercitaban alguna actividad comercial para poder subsistir. No era éste el caso del convento de San Leandro de la orden de San Agustín que poseía privilegios reales concedidos por Fernando IV en 1304 que fueron prorrogados en 1331 por Alfonso XI y en 1367 por Pedro I. En 1456, Enrique IV los ratifica y en 1477 los Reyes Católicos los prorrogan con mejoras que serán confirmadas posteriormente por Juana en 1508, Felipe II en 1597, Felipe III en 1619 y Felipe IV en 1633.[26] Además de los privilegios reales de exención de impuestos y de disfrute de rentas el convento poseía muchos bienes en «censos, cortijos, tierras de pan llevar, casas... mandas y donaciones piadosas».[27] Y a esto hay que añadir los ingresos percibidos gracias a las dotaciones, capellanías y otros bienes.[28] Sin embargo, a veces, tenían que recurrir a préstamos gravosos. Por ejemplo en 1599, año de gran escasez de trigo, la abadesa Bernardina del Alcázar, la priora Inés Ponce de León y otras monjas profesas entre las que se encuentra Valentina Pinelo, clavera, reciben el permiso del Visitador don Diego Muñoz de Ocampo para vender 25.000 maravedíes, «imponiéndolos sobre sus bienes y rentas» además de «tomar a tributo 1.000 ducados, imponiéndolos sobre la hacienda del convento».[29] A pesar de estos préstamos el patrimonio era importantísimo como se deduce de las escrituras aportadas por Llorden y de un dato de gran importancia: en 1590 la dote de Ana de la Puente fue de 1.300 ducados de oro.[30] Una cifra extraordinaria si tenemos en cuenta que en 1617, veintisiete años más tarde, la Instrucción de Zamora a sus procuradores en Cortes reza así: «De algunos años a esta parte es muy grande el exceso que los monasterios de monjas han puesto en la cantidad de las dotes, de tal manera que

[24] *Domínguez Ortiz,* Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen, *Istmo, Madrid, 1980, pp. 321, 326-330.*

[25] Ibíd., *p. 331.*

[26] *Llorden,* Convento..., *pp. 9-18.*

[27] Ibíd., *p. 26.*

[28] Ibíd., *pp. 27-55.*

[29] Ibíd., *p. 27.*

[30] Ibíd., *p. 47.*

llegan a 800 y a 1.000 ducados y con las propinas y ajuares llegan a más de 1.000».[31] En San Leandro profesan hijas de cartógrafos, médicos, nobles, comerciantes y pilotos de la Carrera de Indias que aportan dotes cuantiosas e importantes y que hacen del claustro un centro neurálgico para los intereses seglares. En este tipo de centros señoriales, mayordomos, beneficiados, capellanes, letrados, médicos y notarios se beneficiaban de su prestación de servicios a las monjas.[32] Incluso, como hemos visto anteriormente, necesitaban el permiso del Visitador de la orden para imponer censos y tributos a sus bienes. Las decisiones, tomadas por abadesa, priora y claveras, tenían que ser, pues, supervisadas por un responsable de su correspondiente orden masculina. El control de obispos, confesores, directores espirituales, canónigos, visitadores e inspectores sobre las monjas era de orden económico, espiritual e intelectual o ideológico. Y, sin embargo, el convento constituía, en palabras de Electa Arenal, «un catalizador para la autonomía femenina», proporcionaba refugio y una cultura semiautónoma en la que encontraban apoyo y ejercían su influencia mujeres que no hubieran podido desarrollar sus talentos fuera de él.[33]

En este ámbito conventual de elite económica se crió y educó Valentina Pinelo, llegando a ocupar cargos de responsabilidad en la jerarquía interna, sin más «maestro que Dios, ni otros cursos que las siete horas canónicas, ni otra escuela y academia que el coro».

Santa Ana, madre de la Madre y modelo de oración

La época más interesada por la virtud femenina fue la del siglo XV y la de los cien años siguientes al Concilio de Trento (1545-1560). El ideal de santidad femenina, María, se basaba en la maternidad sin pérdida de la virginidad. En Trento se concluyó que el estado virginal estaba más cercano a Dios que el estado matrimonial. El celibato había triunfado y los libros de Erasmo aparecieron en el *Índice*.[34] En 1477 Sixto IV había iniciado la exaltación dogmática de la Inmaculada Concepción con la Constitución *Cum Praexcelsa*, un año antes de instituir la Inquisición Española, y en 1487, fecha de aparición del *Corbaccio*, aparecía el *Malleus Malleficarum*, dedicado especialmente al fenómeno de las brujas como encarnación del mal y del pecado de la lujuria.[35] En literatura el debate entre profeministas y misóginos producía libros sobre la superioridad del sexo femenino o sobre su inferioridad utilizando *exempla* y modelos históricos o literarios, es decir derivando de casos concretos conceptos universalmente aplicables.[36]

[31] *Domínguez Ortiz,* op. cit., *p. 328.*

[32] *García Oro, «La vida monástica femenina en la España de Santa Teresa», en Víctor García de la Concha, ed.,* Congreso Internacional Teresiano 1982, *Salamanca, Universidad, 1983, 2 vols., p. 334.*

[33] *Electa Arenal, «The Convent as Catalyst for autonomy: Two hispanic nuns of the XVIIth century», en Beth Miller, ed.,* Women in Hispanic Literature, *University of California Press, Berkeley, 1983, p. 149. La metáfora aplicada por E. Arenal difiere bastante de la empleada por Mariló Vigil* (op. cit.), *«aparcamiento de mujeres», porque sugiere la función cultural del claustro.*

[34] *En el índice de Valdés (1559) aparecen ya censurados el* Enchiridion, *los* Coloquios *y el* Modus Orandi *de Erasmo.* Vid. *Angel Cilvetti,* Introducción a la mística española, *Cátedra, Madrid, 1974. Capítulo dedicado a Iluminismo y Quietismo.*

[35] *Romeo di Maggio.* Donna e Rinascimento, *Il Saggiatore. Milano. 1986. capítulo 1.*

[36] *María Pilar Oñate,* El Feminismo en la Literatura Española, *Espasa Calpe, Madrid, 1938.*

Al igual que en la literatura profana, en la literatura espiritual esta polarizada corriente llevó a exaltadas vidas de santas, visionarias y místicas o a tratados inquisitoriales sobre la relación mujer-diablo como el *Demonomanía* de J. Bodin (1586), el *Disquisitionum magicarum* de M. A. del Río (1559), el *Compendium Malleficarum* de F. M. Guazzo (1608) o el *De Magia* de Torreblanca (1623). Las santas místicas y las brujas tenían en común, según M. Craveri, un uso mágico de la palabra como «vehículo de liberación e instrumento del poder» y las profecías, visiones, voces o diálogos.[37] Las autobiografías monacales femeninas mandadas escribir por los confesores, como es el caso de *Camino de Perfección* y el de las numerosas registradas por Serrano y Sanz o las biografías y vidas escritas directamente por los directores espirituales[38] compiten con las obras sobre María en los siglos XVI y XVII. Como puntualiza Caro Baroja, de 1500 a 1700, «la producción de libros que tocan a temas religiosos es inmensa». De uno de los índices de la Bibliotheca Hispana Nova de don Nicolás Antonio 5.835 libros tratan de esta materia frente a 5.450 sobre temas no religiosos. «El mismo índice da 570 nombres de autores (y anónimos) que escriben sobre la Virgen María y 576 de otros que compusieron vidas de santos y hombres o mujeres ilustres por su piedad».[39] El interés de muchos de estos escritos radica no en lo virtuoso sino en lo milagroso del hombre, como es el caso de la *Vida de Sor María de la Visitación* de Fray Luis de Granada[40] o la de Luisa de Carvajal.[41] Frente a estas vidas de penitencias y gracias recibidas, de visiones y deliquios, de milagros y supercherías, se alza la voz lúcida e intelectual de Valentina Pinelo y su tratado hagiográfico-ascético dedicado a sus hermanas en religión.

Santa Ana es una figura mítica. No se conocen detalles de su vida y se la menciona por vez primera en el evangelio apócrifo de Santiago del siglo II después de Cristo.[42] En la iglesia de Santa María de la Antigua de Roma (siglo VIII), se la representa en frescos y en el siglo X, «la concepción de Santa Ana», una fiesta napolitana, comenzó a extenderse por Inglaterra e Irlanda. En arte se la suele representar enseñando a leer a la Virgen.[43] La iconografía sevillana de los siglos XVI y XVII (por ejemplo las imágenes de candelero de Santa Ana, la Virgen y el Niño del siglo XIII, restauradas a principios del siglo XVII por Francisco de Ocampo en la iglesia de Santa Ana; el grupo de Santa Ana instruyendo a la Virgen atribuido a Montes de Oca de la iglesia del Salvador; la pintura de la Virgen, Santa Ana y el Niño del italiano Gian Battista Carracciolo en la capilla de Santa Ana en la Catedral) nos ofrece la imagen de una madre maestra que enseña a leer a su hija y a veces a su nieto. En el universo imaginario de las lectoras y en los modos de

[37] *M. Craveri,* Sante e Streghe, *Feltrinelli, Milano, pp. 45, 56.*

[38] *Rosa Rossi. «La scrittura delle donne intorno a Teresa de Jesús», en* Nuova dwf, op. cit., *pp-26. María Helena Sánchez Ortega, «La mujer, el amor y la religión en el Antiguo Régimen», en* Seminario de Estudios sobre la mujer, La mujer en la Historia de España (siglos XVI-XVII), *1984, p. 42.*

[39] *Julio Caro Baroja,* Las formas complejas de la vida religiosa, *Sarpe, Madrid, 1985, p. 49.*

[40] *Jesús Irizalde,* Monjas y beatas embaucadoras, *Editora Nacional, Madrid, pp. 125-127.*

[41] *Camilo M. Abad,* Luisa de Carvajal y Mendoza, *Juan Flors, ed., Barcelona, 1966. Entre las penitencias a que era sometida de pequeña la misionera y mártir Luisa de Carvajal (1566-1614), cuenta en su autobiografía cómo su tío la mandaba al oratorio, donde desnuda y descalza era disciplinada de 100 a 150 veces. pp. 180-185.*

[42] *Apócrifo de Santiago,* Edición de los Evangelios Apócrifos, *BAC, Madrid.*

[43] *David Hugh Farmer,* The Oxford Dictionary of Saints, *Clarendon Press, Oxford, 1978.*

representación femenina este modelo simboliza la entrega del libro, la transmisión del conocimiento de madre a hija por medio de la palabra escrita y no por los acostumbrados cauces de la oralidad femenina. Una fantasía para las lectoras de Foucault que descubren sorprendidas cómo los modos de representación dignificaron la figura femenina haciéndola «magistra» en el paradigma de la cultura patriarcal cristiana.

Ana oró durante veinte años para alejar de sí el oprobio de la esterilidad. Su matrimonio con Joaquín no había sido bendecido con frutos y ambos «con gran paciencia llevaban esta gran penitencia, pues en aquel tiempo era la mayor afrenta que avia, y aun eran malditos por la ley, segun esta escrito».[44] Este horror a la esterilidad entre los pueblos antiguos contribuyó a la difusión de las leyendas asociadas a teogonías cosmogónicas, solares o naturales, es decir a la creencia en embarazos milagrosos cuya causa u origen es una divinidad o un elemento de la naturaleza, símbolo de la divinidad en religiones primitivas y panteístas. El padre jesuita Pierre Saint-Yves califica así de teogamias solares los embarazos de Isabel y de María y los nacimientos de Perseo y Gilgamesh.[45]

La fuente de la *Vida de Santa Ana* es, principalmente, el evangelio de Mateo y también el texto apócrifo, en el que aparece la figura del ángel mensajero de la divinidad solar; en el apócrifo se narra que un ángel del Señor se le aparece a Ana mientras ésta ora bajo un laurel, para anunciarle que tendrá un hijo; un ángel también se le aparece a Joaquín (después de cinco meses sin ver a Ana), para anunciarle que encontrará a Ana encinta, «pues Dios se ha dignado suscitar en ella un germen de vida».[46] Según Fiorenza Tarricone, la popularidad de este evangelio, en el que se expone también el parto virginal de María mediante el recurso narrativo de las dos comadronas, demuestra las raíces populares y «de masa» de que gozaba la virginidad en sí, y en particular la de María.[47] La idea misma de la encarnación derivó hacia los dos extremos opuestos del ebionismo o del docetismo: un Jesús puramente humano, hijo de Dios sólo en el sentido mesiánico, o un Cristo mítico, carente de realidad histórica. El aspecto que nos interesa de la disputa sobre la inmaculada concepción y virginidad de María es el que se deriva de su nueva categorización en el panteón divino cristiano: «Para subir la pirámide jerárquica hasta Dios..., se postula dogmáticamente la mediación femenina de María, gracias al poder natural de la madre sobre el hijo... y en la base de la jerarquía se ponen a las santas y a los santos».[48] Así, la revalorización de la intercesión de María simboliza un intento de recuperación de lo femenino en un siglo en que nuevas voces maduraban nuevas ideas y fórmulas sobre la mujer.

Dentro de la dialéctica de exaltación y oprobio de la mujer o profeminismo y misoginia, la intercesión de María y la reescritura de la genealogía materna de Cristo supone, sin duda, una lanza a favor de la mujer, con los condicionantes de las virtudes cristianas

[44] *Pinelo,* op. cit., *f. 4.*
[45] *Saint-Yves,* op. cit., *p. 90.*
[46] Apócrifo, *ed. cit., pp. 186-189.*
[47] *Fiorenza Tarricone y Susana Bucci,* La condizione della donna nel XVI e XVII secolo, *Carucci editore, Roma, 1983.*
[48] Ibíd., *p. 61.*

otorgadas a los modelos de santidad femenina. El feminismo cristiano de Juan Luis Vives, la *Institutio Foeminae Christianae,* propone un modelo de princesa y de dama culta y refinada: lee obras de erudición y formación y recibe las enseñanzas de una mujer mayor que se convierte en su maestra.[49] No es de extrañar que en los años post-tridentinos el culto a Santa Ana hubiera aumentado junto al de la Virgen; los ataques de Lutero a las representaciones de Santa Ana, en especial a las que la incluían con Jesús y María,[50] contribuyeron a difundir sus imágenes en España. A Ana se la representa enseñando a leer. Es magistra y madre de una hija milagrosa con lo cual Pinelo toma decididamente partido a favor de la excepcionalidad de María y de su Inmaculada Concepción. Retoma la disputa entre dominicos y franciscanos y santifica a María por haber sido concebida sin pecado original, escapar a la condición humana y convertirse en criatura excepcional y en la analogía perfecta de su hijo. La diosa encuentra por fin su lugar en el panteón oficial y en los ritos cristianos mediterráneos después de un largo período en las sombras de la cultura popular. Isis, la diosa del panteón egipcio que representaba la parte femenina de la divinidad y que había sido adorada por los romanos, había servido de representación iconográfica de la inmaculada concepción y de la concepción de Santa Ana en los tratados medievales. Con la traducción de Ficino de *Hermes Trimegisto* y posteriormente con las obras de Kircher, la simbología egipcia permeó la cultura renacentista y barroca dando lugar a representaciones de la diosa; a ésta se le atribuía la enseñanza de la agricultura y de las leyes, además de la fecundidad, como en los frescos del Pinturicchio para las capillas Borgia del Vaticano.[51] Esta pervivencia del mito y de la leyenda de Isis y su relación con la diosa madre del matriarcado primigenio son indicios de que la cultura patriarcal no logró acabar con el culto a la diosa. El cristianismo lo normatiza tras un largo período de disputas eclesiásticas y lo utiliza por su gran popularidad entre las masas y el fervor que despierta. En este período de consolidación anterior al dogma, la vida de Santa Ana confirmaba y argumentaba la concepción milagrosa de María, aproximándose peligrosamente a un tema que escindía la Iglesia en partidarios y detractores.

Uno de los aspectos más interesantes de la exégesis de Valentina Pinelo es el lenguaje jurídico con el que interpreta los párrafos de la Biblia sobre la genealogía de Jesús y el linaje masculino. Su lenguaje, alejado de la teología, de la moral y de la ascesis, transforma el concepto de mediación sobrenatural para convertirlo en legitimidad polí-

[49] *Juan Luis Vives,* Instrucción de la mujer cristiana, *traducido del latín al romance por Juan Justiniano, edición, prólogo y notas de Salvador Fernández Ramírez, Signo, Madrid, 1936. En el primer libro trata de la instrucción de las vírgenes y dice: «Veo algunos tener por sospectas a las mujeres que saben letras... Yo por mí no aprobaría ni querría ver a la mujer astuta y sagaz en mal leer en aquellos libros que abren camino a las maldades y desencaminan a las virtudes y a la honestidad y a la bondad. Pero que lea buenos libros compuestos por santos varones, ..., esto me parece no sólo útil, mas aun necesario...», p. 24. «Agora el maestro que ha de tener la nuestra virgen. Yo por mí querría que fuese alguna mujer antes que hombres... Y si puede ser, que tenga las circunstancias siguientes...: que sea en años anciana, en vida muy limpia, en fama estimada, en seso reposada y en doctrina muy hábile... (y sino un hombre viejo, casado con mujer hermosa)», p. 26. «Y quiero que aprenda por saber, no por mostrar a los otros que sabe... El apostol San Pablo... dice: "Las mujeres callen en la iglesia, ca no les es permitido hablar..."», p. 27.*

[50] *Hugh,* op. cit., *p. 17.*

[51] *Jurgis Baltrusaitis,* La Ricerca di Iside. Saggio sulla legenda di un mito, *Adephi, Milano, 1985, pp. 163-165. Tabla VI: Isis que cultiva plantas y árboles. Alegoría de la Inmaculada Concepción de Christine de Pisan.*

tica. La cuestión teológica se convierte en cuestión social relacionada con las leyes de la comunidad o de la tribu, es decir en cuestión jurídico-política. Ana, Rebeca, Raquel, mujeres perseguidas por su esterilidad en una sociedad patriarcal que santifica la maternidad, son utilizadas por Pinelo para incidir en uno de los temas más interesantes de su época: el linaje, la descendencia, las alianzas. Pinelo refuta la interpretación aparente del evangelio de San Mateo elaborando un análisis de las estructuras de parentesco de las tribus de Israel; utilizando la prolepsis, una figura lógica, anticipa las objeciones que se podrían hacer a su discurso:

Y preguntarame qualquiera que no tuviere muy bien la ley de las Sagradas Escrituras, como el sagrado Apostol y Evangelista San Mateo comiença el primer capítulo de su Evangelica historia, diziendo, libro de la generación de JesuChristo hijo de David, hijo de Abraham, discurriendo hasta llegar a Jacob, padre de Joseph varon de María, de la qual nacio Iesus, que se llama Christo, pues siendo como es Fe Catolica, que no fue hijo de Joseph ni engendrado de varon, sino por obra de El Espiritu Santo, de El Eterno Padre nacido essencialmente primero que de la Virgen segun la carne: parece pone aqui el Sagrado Evangelista un confuso, y en breve quedara abreviado.

Lo primero sabiendo era ley en aquel tiempo, ningun varon cassase con muger que no fuesse de su tribu, ni muger que fuesse por el consiguiente con varon que no fuesse de su mesmo tribu, especialmente quãdo las mugeres eran primogenitas herederas, a quien pertenecia el mayorazgo, por no tener hermanos varones, assi como la Virgen Sacratissima...

Avia tambien en la ley, que las generaciones no se avian de contar sino por los varones, no haziendo jamas memoria de muger, sino fuese aviendo sido muy notables, o por muy malas o por muy buenas: de manera que esta es la causa por donde se escrivio el Evangelio con el orden sobredicho.[52]

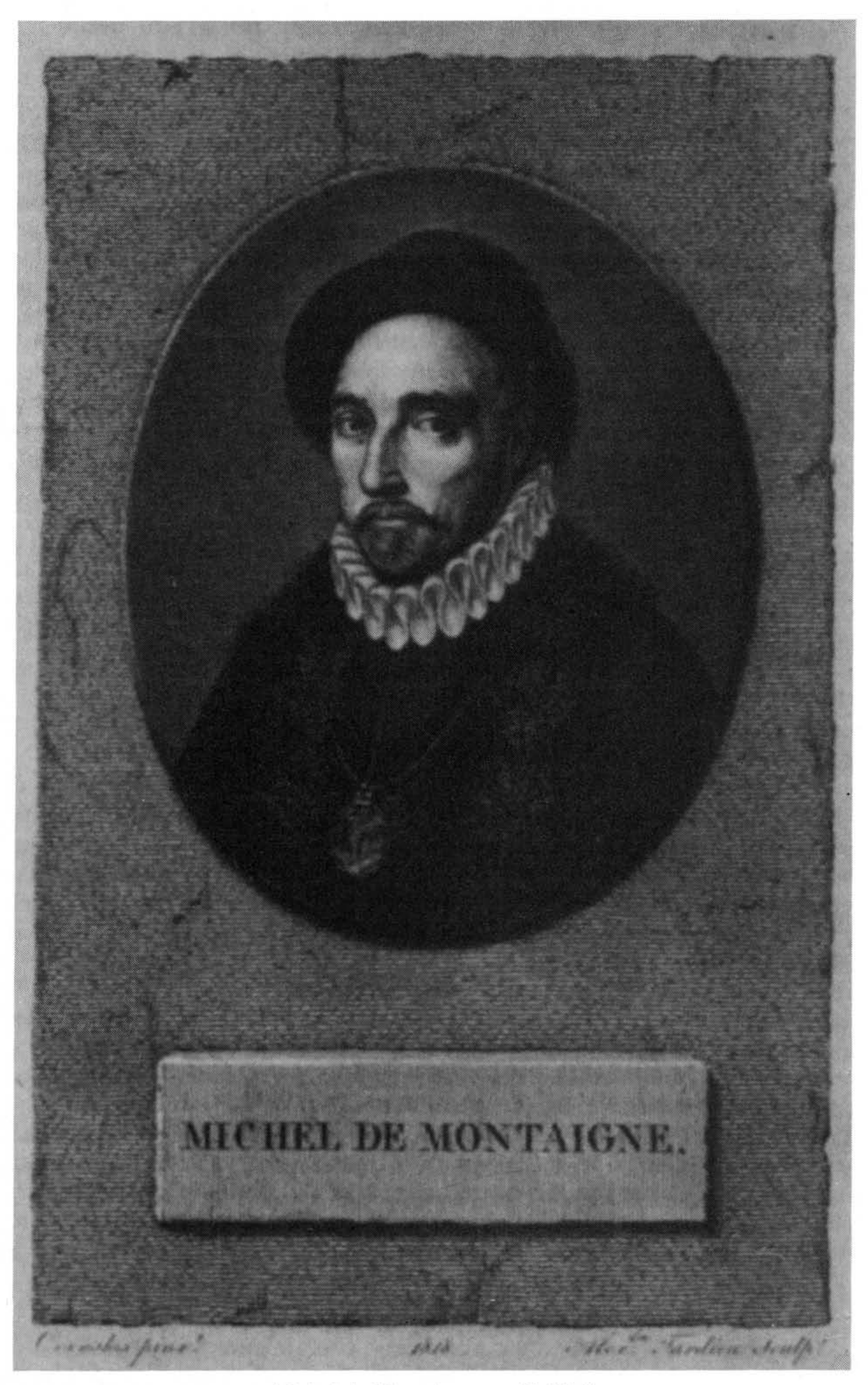
Esta lectura interpretativa y reescritura del evangelio se centra en la especial atención al signo mujer, en su ausencia y su presencia textual y en el tratamiento concedido a dicho signo. En primer lugar responde al extrañamiento de una lectora al verse suprimida de la cronología de las generaciones bíblicas a pesar del papel único representado en la concepción divina. En segundo lugar, justifica la supresión del discurso histórico por la existencia de una ley patriarcal que regula el discurso histórico-bíblico: las generaciones se cuentan por varones. En tercer lugar se narra la sujeción femenina a la ley de los casamientos con los varones de la tribu. A la supresión y sujeción en la historia Pinelo responde apoderándose de un lenguaje que le está prohibido, como advertía en el prólogo, y subvertiendo con sus finos juegos exegéticos y retóricos las sagradas escrituras. Al problema de los casamientos con miembros de la tribu, según ley, Pinelo no ofrece soluciones. El matrimonio preferente entre primos de línea paterna que describe Pinelo caracteriza a muchos de los países mediterráneos. Podría decirse que este incesto, en el sentido etimológico de «matrimonio con un pariente muy próximo que pertenece a la misma línea» era una constante de la sociedad hebrea del antiguo testamento: Abraham y su hermanastra Sara, Lot y sus dos hijas, Rebeca e Isaac, etc. Pero, no hay que olvidar que en la época de Valentina Pinelo las familias españolas buscaban partidos para sus dotes o matrimonios de alianzas favoreciendo las uniones de parentesco y los ingresos en los conventos para evitar así la dispersión del patrimonio. En reali-

[52] *Pinelo*, op. cit., *fls. 7-8.*

dad, el mayorazgo era la causa principal por la que las doncellas se veían forzadas a conseguir una dote y entrar en el convento.

El giro legal del discurso inserta el texto en su contexto: la sociedad española del siglo XVII. El mito aparece explicado con categorías de la infrahistoria de modo que el mayorazgo de María adquiere más relevancia textual. Cristo era, pues, de la genealogía de David porque la madre —mayorazga de la familia de Joaquín y de Ana— era hija única y tenía que casarse con un primo para evitar que los bienes dejaran de pertenecer al clan. Reescribir la historia divina revalorizando el papel socio-económico desempeñado por la mujer, su función de intercambio, de mediadora, de madre, de elemento de la cadena de reproducción. Ésa fue la interpretación que Valentina Pinelo dio de la genealogía de Jesucristo en 1600, en el convento de San Leandro de la Orden de San Agustín de la ciudad de Sevilla.

Lola Luna



Michel de Montaigne, por T. Légé

Montaigne y la mentalidad científica

Con cierto reparo me atrevo a tratar un tema que —lo digo con toda sinceridad— es superior a mis fuerzas pero cuyo atractivo es más fuerte que mi prudencia. Ya es bien sabido que, en cuanto a la actitud de Montaigne respecto de la ciencia, la crítica más generalizada es la que insiste en su carácter negativo, debido al escepticismo del pensador. Por mi parte me inclino por una opinión distinta que trataré de justificar.[1] Para ello y en primer lugar debo recordar que algunas palabras que designan tendencias o doctrinas filosóficas han resultado tan dañadas y corrompidas por las creencias dominantes y los prejuicios que a ellas se oponen que han perdido, al menos en el lenguaje corriente, su significado primitivo. Con el pretexto de precisar el concepto que entrañan se ha degradado su significación. Así ocurre con palabras tales como libertino y libertinaje, materialista y materialismo, escéptico y escepticismo y muchas más. Por lo general se califica de escéptica en lenguaje corriente a la persona que no cree en nada y por ello es indiferente a todo porque todo le es igual. Ahora bien, el escepticismo, hay que repetirlo, es una de las más importantes doctrinas filosóficas. Es la que más ha contribuido a la distinción de lo subjetivo y de lo objetivo, de la ciencia y de la metafísica; es la que ha hecho más para que se estudien los fenómenos en sí mismos y en su correlación, con el fin de regular mejor y de manera más segura la vida individual y social. Es en este sentido, me parece, en el que es lícito hablar del escepticismo de Montaigne cuyo pensamiento sigue siendo actual porque, como Sexto Empírico, estima que el sabio no es el que sabe, sino el que busca.

Por supuesto que nuestro autor es inagotable en su crítica de la ciencia —la de su época— tan contradictoria, tan frágil y, no obstante, tan orgullosa e intransigente que, evidentemente, no podía satisfacerle. La «ciencia nueva» no ha nacido todavía, ni por consiguiente la terminología adecuada, tampoco. El texto de Montaigne se resiente a menudo de la falta de un léxico exacto, preciso, no ambiguo, que no existe todavía. El saber de su época comprende principalmente conocimientos puramente especulativos, con frecuencia erróneos, teorías varias, relatos y opiniones en los que se mezclan de manera incoherente algunas anticipaciones fecundas con leyendas y supersticiones absurdas. Sus contemporáneos deben aceptar, al menos públicamente, el principio de autoridad. A este respecto un ejemplo curioso y triste a la vez que podemos evocar es el del eminente cirujano Ambrosio Paré a vueltas con los polvos de cuerno de unicornio

[1] *Otros estudiosos me han precedido en este camino, especialmente M. Will G. Moore en su muy interesante artículo* L'Apologie et la science *publicado en el «Mémorial du I Congrès International des Etudes Montaignistes», Bordeaux, 1964, p. 200.*

que protegen de la peste. No niega la existencia del monstruo, puesto que la Iglesia lo afirma, pero tras haber enumerado todas las razones que hay para no creer en él, concluye que él sí cree.[2]

Sin embargo ya hace mucho tiempo que la enseñanza de la Escuela o Escolástica, es decir la adaptación hecha por Santo Tomás de la metafísica y de la física de Aristóteles, que es una física de las cualidades sensibles, está desacreditada entre las más eminentes personalidades del siglo XVI. Esta enseñanza ignora lo que va a ser la revolución científica: la dualidad radical entre las cualidades primeras de las cosas y las sensaciones que de ellas tenemos. Y este descrédito se irá extendiendo cada vez más hasta el punto de que la Sorbona llegará a inquietarse y en 1624 prohibirá el discutir a Aristóteles bajo pena de muerte.[3]

Por eso la crítica de Montaigne, por vigorosa que sea, es a fin de cuentas, constructiva; contribuye a un trabajo de destrucción y limpieza previo e indispensable para el logro de más inteligentes reconstrucciones futuras. Se dirige a la necedad de los hombres que aceptan sin discutirlos todos los prejuicios y permanecen sometidos a la rutina. Al ponernos en guardia contra lo irracional, contra las afirmaciones sin fundamento racional, al insinuar opiniones de riquísimo y valiente contenido, Montaigne ha abierto caminos nuevos que otros pronto van a recorrer. No sin peligro. El siglo XVII en que con palabras de Ortega «rinde sus cosechas áureas la gran siembra espiritual del Renacimiento» se inicia con la muerte de Giordano Bruno, quemado vivo en Roma en 1600. Vanini sufrirá el mismo suplicio, tras habérsele arrancado la lengua, en Toulouse en 1619. Vendrá después el proceso de Teófilo de Viau, representante de una elite intelectual que será duramente reprimida. Precisamente el modernismo de esta generación proporcionará a Descartes la atmósfera en que vivió durante los años de su formación. No es una casualidad si su poeta preferido es Teófilo de Viau. Asimismo sabemos que Descartes escribió un *Tratado de Metafísica* y una *Física* o *Tratado de la luz;* mas la condena de Galileo en 1633 le hizo posponer la publicación de estas obras que se basaban en la idea del movimiento de la Tierra. En 1641 el éxito de su filosofía, expuesta en latín, en sus *Méditations sur la philosophie première,* obra que socava la autoridad de Aristóteles, le crea dificultades con las universidades de Utrech y de Leyde. Llega a ser acusado de blasfemo y de ateo. Será por último condenado e incluido en el Índice en 1663. Los *Ensayos* de Montaigne quedarán incluidos en el Índice de la Inquisición española en 1640 y en 1676 en el de la Inquisición romana. Podríamos seguir multiplicando los ejemplos.

Así pues, la ciencia sufre un retraso en su inevitable progreso mas no se detendrá. Nada puede paralizar totalmente el pensamiento y el propio Montaigne lo ha afirmado: «Nuestra mente es una herramienta vagabunda [...] Se la ata y agarrota con religiones, leyes, costumbres, ciencia, preceptos, penas y recompensas mortales e inmortales; y, no obstante, vemos que por su volubilidad y disolución escapa a todos estos lazos».[4]

[2] *Robert Mandrou,* Introduction à la France moderne, *Albin Michel, 1961, p. 260.*

[3] *J. S. Spink,* La libre pensée française de Gassendi à Voltaire, *traduction del'anglais par Paul Meier, Ed. Sociales, 1966, p. III.*

[4] *«Notre esprit est un outil vagabond [...] On le bride et garrotte de religions, de lois, de coutumes, de science, de préceptes, de peines et récompenses mortelles et immortelles; encore voit-on que par sa volubilité et dissolution, il échappe à toutes ces liaisons», L. II, 12.*

Por otra parte, su aparente desprecio de la ciencia, tan agobiante por cuanto pone de manifiesto la miserable condición humana, incapaz de alcanzar la verdad; su insistencia en ridiculizar la vanidad del hombre y en emplear la ironía, procedimiento éste de los más eficaces para provocar la reacción del lector; ese sentimiento de lo grotesco de nuestra naturaleza, tan frecuente en los *Ensayos* y que es una de las formas más sutiles del espíritu crítico, no ha inspirado la renunciación, ni la resignación, ni la ignorancia satisfecha de sí misma. Paradójicamente su crítica no es desalentadora. Un solo ejemplo lo probará. Cuando Montaigne insiste acerca de la impotencia de la voluntad del hombre ante ciertas reacciones y ciertos movimientos de su cuerpo que se producen a pesar suyo, observando, por ejemplo:

> Que es preciso que parpadee ante el golpe que le amenaza...[5]

está fijándose en esas reacciones automáticas e involuntarias de un organismo vivo ante un estímulo exterior, que llamamos hoy actos reflejos. Aunque parezca que su crítica de la voluntad solamente tiende a humillar el orgullo del hombre, el caso es que el ejemplo escogido demuestra su intuición intelectual que se detiene a reflexionar en los principios esenciales y ocultos de las cosas. Basta con compararlo a otros autores para advertir la disparidad de enjuiciamiento. Así Lope de Vega ha utilizado —singular coincidencia— el mismo ejemplo y ha sacado una conclusión diferente:

> El mundo de acá y de allá
> Mengo, todo es armonía
> Armonía es puro amor
> porque el amor es concierto [...]
> Mi mano al golpe que viene
> mi cara defenderá [...]
> *Cerráranse mis pestañas*
> *si al ojo le viene mal,*
> *porque es amor natural.*
>
> *(Fuenteovejuna,* acto I, escena IV)

El autor español evoca en estos versos una creación perfecta, armoniosa que da por descontada la existencia de una providencia protectora del hombre. La afirmación de Lope no incita a la investigación puesto que de antemano proporciona una explicación tan tranquilizadora como definitiva. La observación de Montaigne, por muy desengañada o decepcionante que parezca, invita a la reflexión. La conclusión apaciguadora de Lope viene del pasado. La crítica de Montaigne es un reto. Por las preguntas tan sagazmente seleccionadas que gusta de plantear al lector y que pertenecen al dominio científico, Montaigne es un extraordinario inductor de ideas que abre nuevos horizontes hacia el porvenir. Sin duda por esta razón es por lo que se descubre su influencia no solamente entre los humanistas sino también en los científicos, tales como Descartes, Gassendi, Pascal y Fontenelle por no citar sino a los más conocidos del siglo XVII francés. Y sin duda también es por lo que Jorge Mongrédien estima: «que es cierto

[5] *«Il faut qu'il cille les yeux au coup qui le menace...»,* L. II, 2.

que todos estos sabios y filósofos del siglo XVII son hijos de Montaigne y los padres de los filósofos del siglo XVIII, con todos los matices que esto conlleva».[6]

Por mi parte pienso que su crítica de la ciencia por un lado, y sus ideas y consejos pedagógicos por otro, no son sino dos aspectos complementarios e indisociables de un mismo pensamiento que tiende al mismo fin. Su amarga crítica del saber corre pareja con las de los procedimientos pedagógicos al uso. Imposible resulta progresar, racionalizar el saber —pues esto es en definitiva de lo que se trata— sin modificar la actitud de la mente, desterrando, en primer lugar, la sumisión servil al principio de autoridad. El conocimiento sólo puede conseguirse utilizando un método adecuado. Así, en cuanto a la ignoracia de los estudiantes y de los educadores ¿no nos ha manifestado?

Creo que es mejor decir que ese daño procede de su equivocada manera de habérselas con las ciencias; y que a tenor de cómo nos instruyen, no es de extrañar si ni los escolares ni los maestros llegan a ser más hábiles aunque se hagan más doctos.[7]

Digamos de paso que la distinción entre «hábiles» y «doctos» que hace Montaigne prefigura en cierto modo la distinción entre «práctica o experiencia» y «mera erudición» con supremacía de la primera en la «ciencia nueva» que protagonizará Galileo.

Escuchemos también este consejo incitando al alumno a buscar, a conocer, a observar:

[...] póngasele en la fantasía una honesta curiosidad de averiguar todas las cosas; particularmente todo lo singular que haya alrededor de él, que lo vea.[8]

He aquí ahora una aproximación con el ilustre Claude Bernard que me parece significativa. Montaigne está explicando el papel que debe ejercer el profesor ideal:

Quisiera, dice, que el preceptor, según el alcance del alma que tiene entre manos, empezara por hacerla manifestarse, haciéndole gustar las cosas, escogerlas y discernirlas por sí mismas; abriéndole el camino unas veces; otras dejándoselo abrir a ella...[9]

Escuchemos a Claude Bernard:

Creo que en la enseñanza científica el papel de un maestro es el de mostrar experimentalmente al alumno la meta que el sabio se propone e indicarle todos los medios que puede tener a su disposición para alcanzarla. El maestro, después, debe dejar al alumno libre de moverse a su modo, salvo a venir en su ayuda si ve que se extravía.

El procedimiento pedagógico es poco más o menos igual y lo mismo sucede cuando Claude Bernard previene acerca de preservar, en justa medida, la libertad mental del alumno:

[6] *Georges Mongredien,* Gassendi, l'influence immédiate, *in «Pierre Gassendi», Centre international de Synthèse, Albin Michel, 1955, p. 151.*

[7] *«Crois qu'il vaut mieux dire que ce mal vienne de leur mauvaise façon de se prendre aux sciences: et qu'à la mode de quoi nous sommes instruits, il n'est pas merveille si ni les écoliers ni les maîtres n'en deviennent pas plus habiles, quoiqu'ils s'y fassent plus doctes», L. I, 25.*

[8] *«Qu'on lui mette en fantaisie une honnête curiosité de s'enquérir de toutes choses; tout ce qu'il y aura de singulier autour de lui, il le verra», L. I, 26.*

[9] *«Je voudrais [...] que selon la portée de l'âme qu'il a en main, il commençât à la mettre sur la montre, lui faisant goûter les choses, les choisir et discerner d'elle-même; quelquefois lui ouvrant chemin, quelquefois le lui laissant ouvrir...», L. I, 26.*

Pienso, en fin, que el verdadero método científico es el que contiene la mente sin ahogarla, el que deja la mente, tanto como sea posible, frente a sí misma y la dirige respetando al mismo tiempo sus cualidades más preciadas que son su originalidad y su espontaneidad científica.[10]

Lo que era también la opinión de Montaigne, quien temiendo siempre el dominio de una autoridad excesiva, hace suya la frase de Cicerón:

Con mucha frecuencia, para los que quieren instruirse, la autoridad de los que enseñan es un obstáculo.[11]

Y cuando Claude Bernard explica:

Los que creen demasiado en sus teorías no creen lo bastante en las de los demás y [...] no hacen experiencias sino para destruir una teoría, en lugar de hacerlas para buscar la verdad...[12]

nos acordamos de Montaigne y de su insistencia en querer desarrollar en el alumno una actitud abierta, modesta, siempre dispuesta a

... abandonar las armas ante la verdad tan pronto como la advierta, ya surja en manos de su adversario, ya surja en él mismo por alguna rectificación.[13]

Igualmente se ha reprochado a Montaigne el ignorar la preeminencia del papel que habrá de desempeñar la experiencia en el futuro. La palabra «experiencia» no ha adquirido, en el campo científico, el significado que tiene en nuestros días; y Montaigne, lo concedo, considera algunas veces la experiencia según el sentido que en dicha palabra se cobijaba en la época, es decir, por debajo del juicio, más útil, en su opinión, para llegar al conocimiento.

Cuando la razón nos falla empleamos la experiencia que es un medio más débil y menos digno, pero la verdad es cosa tan grande que no debemos menospreciar nada que pueda conducirnos a ella.[14]

Lucien Febvre, hablando de la indigencia científica en el siglo XVI, ha demostrado el retraso e incluso la oposición de la mayor parte de los eruditos en cuanto a aceptar las modificaciones que imponían los nuevos datos geográficos probados por los descubrimientos de los viajeros y la supervivencia en las mentes de informaciones puramente

[10] *«Je crois que dans l'enseignement scientifique, le rôle d'un maître est de montrer expérimentalement à l'élève le but que le savant se propose et de lui indiquer tous les moyens qu'il peut avoir à sa disposition pour l'atteindre. Le maître doit ensuite laisser l'élève libre de se mouvoir à sa manière [...] sauf à venir à son secours, s'il voit qu'il s'égare. Je pense enfin que la vraie méthode scientifique est celle qui contient l'esprit sans l'étouffer, celle qui laisse autant que possible l'esprit en façe de lui-même, et le dirige tout en respectant ses qualités les plus précieuses qui sont son originalité créatrice et sa spontanéité scientifique». Claude Bernard,* Pages choisies, *Ed. Sociales, 1961, pp. 119 y 120.*

[11] *«Le plus souvent, pour ceux qui veulent s'instruire, l'autorité de ceux qui enseignent est un obstacle», L. I, 26. Ésta será también la opinión de Eliseo Reclus, quien irá aún más lejos: «Tout progrès devenu dogme est un obstacle qu'il faut renverser» (citado por Arnould Clausse,* Pédagogie rationaliste, *P.U.F., 1968, p. 180).*

[12] *Claude Bernard,* op. cit., *p. 170.*

[13] *«... quitter les armes à la vérité, tout aussitôt qu'il l'apercevra; soit qu'elle naisseès mains de son adversaire, soit qu'elle naisse en lui-même par quelque ravisement», L. I, 26.*

[14] *«Quand la raison nous faut, nous y employons l'expérience [...] qui est un moyen plus faible et moins digne; mais la vérité et chose si grande, que nous ne devons dédaigner aucune entremise qui nous y conduise», L. III, 13.*

eruditas.[15] Montaigne, por el contrario, prefiere informarse interrogando directamente a testigos presenciales. Y precisa:

Me contento con esta información —acerca de las tierras recientemente descubiertas— sin averiguar lo que dicen los cosmógrafos.[16]

Y lo mismo respecto de los vientos y de su importancia en navegación:

Le repliqué entonces —dirá a un personaje que prefería la autoridad de un texto escrito a los informes de los marineros— que quería más guiarme por los efectos que por la razón.

es decir, atenerse a la experiencia que aportan los hechos y no a las especulaciones vanas por no comprobadas.[17] Y recordará que

... antes era herejía el confesar que había antípodas.[18]

Prosiguiendo su demostración sobre la incoherencia de las opiniones vigentes en aquella época, Febvre estima que «Es precisamente Claude Bernard quien podrá escribir»:

No adopto las opiniones, excepto aquellas que los hechos demuestran.[19]

Por mi parte voy a permitirme otras pertinentes citas que prueban, no sólo la conmovedora antelación de Montaigne, sino su actualidad:

Claude Bernard repite varias veces que el investigador

debe limitarse, ante todo, a comprobar bien la existencia de los hechos; de otro modo corre el riesgo de explicar cosas que no existen y cuya realidad debería haberse comprobado antes que cosa alguna [...] Ése es el origen común de los sistemas o de las doctrinas médicas que dan siempre una preponderancia a las explicaciones [...] a expensas de la realidad de los hechos.

Y observa:

... Esta tendencia de la mente a presuponer hipótesis sobre la interpretación de los hechos antes de haberlos comprobado bien, es tan natural que sólo por una educación experimental de las más profundas se pueden llegar a notar los inconvenientes de esa práctica y a corregirse de ellos.[20]

Ahora bien, he aquí que Montaigne poseía, sin duda, esa cualidad de la mente tan poco frecuente y tan difícil de conseguir, puesto que nos dice:

Veo generalmente que los hombres, ante los hechos que se les presentan, se entretienen con

[15] *Lucien Febvre,* Le problème de l'incroyance au XVIe siècle, *Albin Michel, 1962, p. 416.*

[16] *«Ainsi je me contente de cette information, sans m'enquérir de ce que les cosmographes en disent», L. I, 31.*

[17] *«Je lui répliquai lors que j'aimais mieux suivre les effets que la raison», L. II, 12.*

[18] *«c'était hérésie d'avouer des antipodes», L. II, 12.*

[19] *«Je n'épouse par les opinions, excepté celles que les faits vérifient», Lucien Febvre,* op. cit., *p. 455.*

[20] *«Il doit se borner avant tout à bien constater l'existance des faits; autrement [...] il explique des choses qui n'existent pas et dont il aurait fallu avant tout constater la réalité. [...] C'est là l'origine commune des systèmes ou des doctrines médicales qui donnet toujours une prépondérance aux explications [...] aux dépends de la réalité des faits. [...] Or, cette tendance avoir bien constatés et si naturelle que ce m'est que par une éducation expérimentale des plus solides et des mieux conduites qu'on peut arriver à en sentir les inconvénients et à s'en corriger», Claude Bernard,* op. cit., *p. 179.*

mayor gusto en buscar sus motivos que en averiguar su realidad; dejan las cosas y se entretienen en especular acerca de las causas.[21]

y explica:

Lo que hace indudables muchas cosas es que las impresiones comunes no se comprueban jamás; no se profundiza acerca de dónde yace el error o la flaqueza; no se debate sino por las ramas, no se pregunta uno si eso es verdad, sino si ha sido así o así comprendido.[22]

Experimentar, es decir, someter a prueba y establecer, ante todo, la realidad del hecho son nociones bien modernas que Montaigne ha enunciado tres siglos antes que el autor de la *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale.*

Es asimismo muy curioso el comprobar que en pleno siglo XIX Claude Bernard aún sintió la necesidad de afirmar con toda claridad que —y repito sus palabras:

El razonamiento experimental es precisamente lo contrario del razonamiento escolástico. La Escolástica necesita partir siempre de un punto de partida fijo e indubitable y no pudiendo hallarlo en las cosas exteriores ni en el razonamiento, lo toma de una fuente irracional cualquiera, como una revelación, una tradición o una autoridad convencional o arbitraria.

y prosigue:

Pienso que la creencia ciega en el hecho que pretende acallar la razón es tan peligrosa para las ciencias experimentales como las creencias de sentimiento o de fe que, ambas también, imponen silencio a la razón.[23]

Montaigne también vio que el hombre debe evadirse de la tutela de la tradición guardándose muy mucho de un respeto mal entendido hacia la autoridad personal. Por eso nos dice:

En esta práctica y negocio de ciencia hemos tomado por dinero contante y sonante la frase de Pitágoras de que «cada experto debe ser creído en su arte» [...] Y por ello: cada ciencia tiene sus principios presupuestos por donde el juicio humano está atado por todas partes. Si llegáis a chocar con esa barrera en que yace la principal flaqueza y falsedad, inmediatamente tienen esta sentencia en la boca, que no hay que disputar contra los que niegan los principios.

Y añade:

A los que combaten por presuposición les es preciso presuponer, por el contrario, el mismo axioma que se debate; pues toda presunción humana y toda enunciación tienen tanta autoridad como la otra si la razón no las distingue.[24]

[21] *«Je vois ordinairement que les hommes, aux faits qu'on leur propose, s'amusent plus volontiers à en chercher la raison qu'à en chercher la vérité: ils laissent là les choses et s'amusent à traiter les causes», L. III, II.*

[22] *«Ce qui fait qu'on ne doute de guère de choses, c'est que les communes impressions, on ne les essais jamais; on n'en sonde point le pied, où gît la faute et la faiblesse; on ne débat que sur les branches; on ne demande pas si cela est vrai, mais s'il a été ainsi ou ainsi entendu», L. II, 12.*

[23] *«Le raisonnement expérimental est précisément l'inverse du raisonnement scolastique. La scolastique veut toujours un point de départ fixe et indubitable et, ne pouvant le trouver ni dans les choses extérieures ni dans la raison, elle l'emprunte à une source irrationnelle quelconque, telle qu'une révélation, une tradition ou une autorité conventionnelle ou arbitraire. [...] Je pense que la croyance aveugle dans le fait qui prétend faire taire la raison est aussi dangereuse pour les sciences expérimentales, que les croyances de sentiment ou de foi qui, elles aussi, imposent silence à la raison». Claude Bernard,* op. cit., *pp. 172 y 174.*

[24] *«En cette pratique et négociation de science nous avons pris pour argent comptant le mot de Pythagore, que chaque expert doit être cru en son art. [...] ... chaque science a ses principes présupposés par où*

Se sabe que casi todos los grandes precursores, que los primeros sabios del Renacimiento fueron médicos. Y Montaigne, sin ser de la profesión, comprendió bien el papel de la experiencia en medicina:

La experiencia, dice, está propiamente en su lugar en cuanto a la medicina, en que el razonamiento le deja su puesto.

E igualmente:

La medicina se constituye por ejemplos y experiencia, así hace también mi opinión.[25]

Y tiene buen cuidado de aclarar que no desprecia la medicina como ciencia sino lo que había llegado a ser en su tiempo.

En cuanto a la medicina honro, en efecto, ese glorioso nombre, sus propósitos, su promesa tan útil al género humano, mas lo que designa entre nosotros ni lo honro ni lo estimo.

Y lo mismo por lo que se refiere a los médicos:

No voy contra ellos sino contra su arte.[26]

Entenderemos mejor la crítica de Montaigne si recordamos el estado en que se hallaba esta ciencia en el siglo XVI, época en que el remedio universal según Jean Fauvet sigue siendo la sangría.

Puede afirmarse sin temor a ser desmentido, declara, que la medicina vertió más sangre durante el siglo XVI que todas las guerras y todas las luchas religiosas juntas.[27]

Ya más próximo a nosotros y también a propósito de Claude Bernard, Ernesto Renan cuenta la siguiente anécdota: «Acabados sus estudios, Claude Bernard trabajaba con un farmacéutico y cuantas veces Bernard llevaba al boticario productos estropeados, éste le decía: "Guarde eso para la tríaca, nos servirá para hacer tríaca"». Ahora bien, la tríaca cuyo invento algunos autores atribuyen a Eudemos, médico de Tiberio y otros a Andrómaco el Antiguo, médico de Nerón, era la panacea universal, un remedio extravagante, compuesto de unas sesenta substancias, entre las cuales figuraban plantas y carne de víbora, maceradas en el vino de España y todo ello expuesto deliberadamente a la fermentación... la naturaleza se encargaba de todo lo demás. ¡Y esto ocurría en 1830! Añadiremos que la tríaca figuraba todavía en el Códex de 1884.[28] Y eso que

le jugement humain est bridé de toutes parts. Si vous venez à choquer cette barrière en laquelle gît la principale erreur, ils ont incontinent cette sentence en la bouche, qu'il ne faut pas débattre contre ceux qui nient les principes. [...] A ceux qui combattent par présupposition, il leur faut présupposer, au contraire, le même axiome de quoi on débat; car tout présupposition humaine et tout énonciation a autant d'autorité que l'autre si la raison n'en fait la différence», L. II, 12.

[25] *«L'expérience est proprement sur son fumier au sujet de la médecine, où la raison lui quitte toute la place», L. III, 13. «La médecine se forme par exemples et expérience; aussi fait mon opinion», L. II, 37.*

[26] *«Ce n'est pas à eux que j'en veux, c'est à leur art» y «en la médecine j'honore bien ce glorieux nom, sa proposition, sa promesse si utile au genre humain, mais ce qu'il désigne entre nous je ne l'honore ni l'estime», L. II, 37.*

[27] *Jean Fauvet,* Les étapes de la médecine, *P.U.F., «Que sais-je?», 1941, p. 70.*

[28] *Claude Bernard,* op. cit., *p. 11.* Vid. *también Jean Fauvet,* op. cit., *p. 70.*

ya hacía tiempo que Montaigne se había burlado de esos medicamentos a los que llamaba «pamemas» y que en su opinión, y repito sus propias palabras:

más tienen la apariencia de un filtro mágico que de ciencia sólida. [29]

Además, la desconfianza de Claude Bernard se extendía a toda la práctica médica y no cedía ni cuando era él el paciente. Sufría desde hacía ocho días de una ciática cuyo padecimiento habían calculado los médicos que duraría un mes.

Me quedan todavía tres semanas, dijo Bernard, pero como no creo en la medicina me queda un rayo de esperanza pues quizá me vea libre de este padecimiento antes. Sobre todo porque no hago nada.[30]

Por todo esto ya no nos asombraremos si Montaigne piensa que en casi todas las enfermedades vale más dejar actuar sola a la naturaleza:

Dejo actuar a la naturaleza y presupongo que se haya preparado lo suficiente [...] para hacer frente a los ataques que le sobrevienen.[31]

Digamos también que Claude Bernard piensa que «la medicina primitiva ha debido actuar al azar y por puro instinto; que era el resultado de una especie de observación vaga y confusa que pertenece hasta cierto punto a los animales.[32] Y cita a continuación múltiples ejemplos que nos traen a la memoria los que acumuló Montaigne en su famoso capítulo XII del Libro Segundo.

Resulta curioso que en nuestros días son principalmente médicos quienes han estudiado las extraordinarias intuiciones médicas de Montaigne y su aportación no desdeñable en algunos temas.

Montaigne, por ejemplo, ha visto con claridad que todo lo que es cualidad en las sensaciones es intransmitible e impenetrable: las sensaciones del prójimo son, pues, para nosotros un mundo cerrado pues ¿acaso no ha observado que se podría uno quejar de la filosofía

porque no ve ninguno de los puntos de unión entre lo excesivo y lo poco, lo largo y lo corto, lo liviano y lo pesado, lo cercano y lo lejano?

nociones totalmente subjetivas e inseparables del juicio individual, influido por los sentidos.[33]

Ha presentido la diferencia fundamental para la ciencia entre el empirismo o acumulación de ejemplos fundados en una observación vaga e inconsciente de hechos a menudo inciertos, oscuros y mal definidos y la experiencia, en el sentido moderno de la palabra, diferencia que ha permitido la creación del método científico en el que el ob-

[29] *«... et telles autres singeries [...] qui ont plus le visage d'un enchantement magicien que de science solide», L. II, 37.*

[30] *Claude Bernard,* op. cit., *p. 27.*

[31] *«Laissons faire un peu à nature: elle entend mieux ses affaires que nous», L. III, 13. «Je laisse faire nature et présuppose qu'elle se soit pourvue [...] pour se défendre des assauts qui lui viennent», L. I, 24.*

[32] *Claude Bernard,* op. cit., *p. 176.*

[33] *«[à la philosophie] quelqu'un pourrait reprocher, puisqu'elle ne voit ni l'un ni l'autre bout de la jointure entre le trop et le peu, le long et le court, le léger et le pesant, le près et le loin...», L. III, 9.*

jeto de estudio se somete a pruebas constantemente verificables que permiten demostraciones indubitables.

Es preciso, dice Montaigne, reunir acerca de cada cuestión el mayor número de experiencias contrarias. Hay que rehacer cada experiencia, repetirla. ¿Pero cuántas veces habrá que hacerla de nuevo para tener derecho a sacar una conclusión?

Este último punto preocupa a nuestro filósofo. Por eso se pregunta:

Aun cuando esa prueba haya sido perfecta, ¿cuántas veces se repitió? ¿Y quién hará las experiencias? Entre tantos millones no hay sino tres hombres que se preocupen de registrar sus experiencias. ¿La casualidad habrá encontrado precisamente a uno de éstos? [34]

Por otra parte, Montaigne se opone al uso tan corriente de purgantes pensando que

el peor procedimiento es el de los purgantes que ningún hombre a menos de estar loco, debe aplicar sino en una necesidad extrema.[35]

También sabemos que en virtud de la declaración del Concilio de Tours en 1163, la Iglesia afirma que «siente horror por la sangre» lo que hace que prefiera hacer matar por el fuego. Esta declaración fue fatal para la cirugía cuya práctica quedó en manos de subalternos, principalmente barberos. En Francia el esplendor que había alcanzado en el siglo XVI gracias a Ambroise Paré y a sus sucesores pasó pronto. Rechazada por la universidad y formando parte de la corporación de barberos, la cirugía languideció durante medio siglo por lo menos. Montaigne, siempre entusiasta de la experiencia, adivinó el más rápido y seguro desarrollo de la cirugía y sus grandes posibilidades cuando estima:

La cirugía es más segura porque ve y maneja lo que hace; en cambio los médicos no tienen medio que les descubra nuestro cerebro, nuestro pulmón y nuestro hígado.[36]

También ha pensado en la importancia y necesidad de la especialización en medicina:

Los Egipcios tenían razón, declara, al rechazar el oficio de médico general y [preferir] dividir esa profesión; a cada enfermedad, a cada parte del cuerpo, su artesano.[37]

Digamos también que ha descubierto la relación estrecha que existe entre la higiene y la salud:

He visto con ocasión de mis viajes casi todos los baños famosos de la Cristiandad y desde hace algunos años he empezado a utilizarlos; pues, en general estimo que el baño es saludable y creo que incurrimos en no pequeñas incomodidades para nuestra salud por haber perdido esta cos-

[34] *«Davantage quand cette preuve aurait été parfaite, combien de fois fut-elle réitérée? Et cette longue cordée de fortunes et de rencontres renfilée, pour en conclure une règle? Quand elle sera conclue, par qui est-ce? De tant de millions il n'y a que trois hommes qui se mêlent d'enregistrer leurs expériences. Le sort aura-t-il rencontré à point nommé l'un de ceux-ci?»*, L. II, 37.

[35] *«le dernier et le pire [procédé] est celui des purgations que nul homme, s'il n'est fol doit entreprendre qu'à l'extrême nécessité»*, L. II, 37.

[36] *«... la chirurgie me semble beaucoup plus certaine par ce qu'elle voit et manie ce qu'elle fait; là où les médecins n'ont point de* speculum matricis *qui leur découvre notre cerveau, notre poumon et notre foie»*, L. II, 37.

[37] *«Les Egyptiens avaient raison de rejeter ce général métier de médecin et découper cette profession; à chaque maladie, à chaque partie du corps, son ouvrier»*, L. II, 37.

tumbre que por lo general se observaba en tiempos pasados en todas las naciones y se observa todavía en algunas, de lavarse el cuerpo todos los días; y no puedo imaginar que valgamos mucho por tener nuestros miembros así de sucios y nuestros poros tupidos de basura.[38]

Citaremos por último la opinión del gran médico Maurice Creys que nos informa de que: «En hidrología médica, Montaigne se ha comportado como un observador sagaz y como un genial precursor. Ha formulado una de las principales contraindicaciones de las curas hidrominerales: la degeneración de los órganos. Ha realizado en sí mismo la prueba de ello y consagrado la utilidad de uno de los elementos de pronóstico fundamentales en la cura de la diuresis: el retraso de la eliminación acuosa provocada».[39]

Por otra parte, tras haber demostrado la afinidad de pensamiento entre Claude Bernard y Montaigne, me parece que podría ser interesante, con el fin de poner mejor de relieve la actitud precientífica de nuestro autor, comparar algunas de sus ideas con las de ese eminente biólogo francés contemporáneo que ha sido Jean Rostand y cuyo parentesco intelectual con Montaigne me ha llamado mucho la atención. El propio Rostand nos invita a hacer tal aproximación cuando sugiere:

> Es posible que antaño, cuando arte y ciencia estaban aún mal diferenciados, haya habido escritores que hayan aportado ideas nuevas capaces de provocar la reflexión de los científicos. Y pensamos en Montesquieu, en Diderot, en Voltaire...[40]

Por nuestra parte vamos a permitirnos pensar asimismo en Montaigne. Por supuesto que no pretendemos igualar las intuiciones de los *Ensayos*, por muy meritorias e interesantes que sean, con los descubrimientos científicos de Jean Rostand que se ha beneficiado de un progreso intelectual y de un material moderno desconocidos en el siglo XVI. La desproporción sería demasiado injusta. Nos proponemos únicamente señalar algunos ejemplos que manifiestan una cierta similitud de carácter, un parecido indudable en cuanto a la actividad de la mente, en una palabra, una conformidad de pensamiento y de actitud hacia la ciencia y la investigación.

Comprobemos en primer lugar que Jean Rostand se decidió a escribir sus ideas, su autobiografía espiritual, «lo que cree» no lejos ya de los sesenta años pensando tal vez, como Montaigne, que ese momento en el umbral de la vejez, era el más conveniente para semejante empresa.

Cuando explica cómo piensa hacer su exposición y a qué condiciones piensa someterse sentimos la tentación de evocar el *Aviso al lector* de Montaigne, presentando a éste

> un libro de buena fe y deseando: quiero que se me vea en él en mi manera sencilla, natural y corriente, sin contención ni artificio...

[38] *«J'ai vu, par occasion de mes voyages, quasi tous les bains fameux de la Chrétienté, et depuis quelques années ai commencé à m'en servir; car en général j'estime le baigner salubre, et crois que nous encourons non légères incommodités en notre santé, pour avoir perdu cette coutume, qui était généralement observée au temps passé quasi en toutes les nations, et est encore en plusieurs, de se laver le corps tous les jours; et ne puis pas imaginer que nous ne vaillions beaucoup moins de tener ainsi nos membres encroûtés et nos pores étoupés de crasse», L. II, 37.*

[39] *Citado por Maurice Rat,* Michel de Montaigne, médecin de soi-même, *B.S.A.M., quatrième série, nº 15, 1968.*

[40] *Jean Rostand.* Zola homme de vérité, *in* L'oeuvre scientifique et philosophique de Jean Rostand. *Larousse. 1968. p. 101.*

Así Rostand:

Ni que decir tiene que en esta clase de confesiones el primer deber es de buena fe [...] Si hay contradicciones en mí, no me esforzaré en encubrirlas o en reducirlas [...] Daré mis opiniones desnudas, sin artificios tal y como han surgido, libres y silvestres en el pobre terreno de mi experiencia.[41]

Siguiendo con la misma objetiva actitud, Rostand prosigue:

Incluso en mi fuero interno me cuido mucho de pensar que los que creen de distinto modo que yo razonen peor que yo.[42]

actitud respetuosa de la opinión ajena y que habría agradado a Montaigne a quien no hiere ninguna opinión distinta a la suya y que declara:

Por sentirme comprometido con una forma, no pretendo obligar a los demás a preferirla, como hacen todos; y creo y concibo mil maneras de vida contrarias a la mía.[43]

Rostand justifica esta actitud suya por sus convicciones científicas, no olvidando:

de qué materia frágil y contingente están hechas las opiniones de un hombre. No ignoro que si yo hubiese heredado otro tejido nervioso y otras glándulas de secreción interna, que si hubiese vivido en otro ambiente, oído otras palabras, leído otros libros, amado a otras personas, podría ser muy distinto de como soy y confundido con los que hoy me parecen tan alejados de mí.[44]

¿Y Montaigne? Desprovisto de los conocimientos que posee Rostand, su opinión es, no obstante, poco más o menos semejante, cuando comprueba la importancia determinante de la influencia del medio sobre el pensamiento o la creencia:

Todo esto, dice (al hablar de nuestros pensamientos), es una señal evidente de que no recibimos nuestra religión sino a nuestro modo, y por nuestras propias manos, y no de otro modo de cómo se reciben las otras religiones. Nos hemos encontrado en el país en que estaba vigente [...] Otra religión, otros testigos, semejantes promesas y amenazas nos hubieran podido imprimir, por el mismo camino, una creencia opuesta.[45]

Cuando Rostand nos recuerda:

¿Quién dudaría hoy —e independientemente del prejuicio filosófico sobre las relaciones de lo físico y de lo moral— de que todos nuestros sentimientos, nuestros estados de ánimo, nuestras emociones no tengan por condiciones inmediatas el estado de nuestros humores? [46]

No podemos evitar el pensar en la clarividente anticipación de Montaigne que, aunque expresada en términos poco apropiados, insiste tan a menudo sobre la dependen-

[41] *Jean Rostand,* L'oeuvre scientifique..., *p. 105.*

[42] *Jean Rostand,* L'oeuvre scientifique..., *p. 106.*

[43] *«Pour me sentir engagé à une forme, je n'y oblige pas le monde, comme chacun fait; et crois et conçois mille contraires façons de vie», L. I, 37.*

[44] *Jean Rostand,* L'oeuvre scientifique..., *p. 106.*

[45] *«Tout cela, c'est un signe très evident que nous ne recevons notre religion qu'à notre façon et par nos mains, et non autrement que comme les autres religions se reçoivent. Nous nous sommes rencontrés au pays où elle était en usage; [...] Une autre religion, d'autres témoins, pareilles promesses et menaces nous pourraient imprimer par même voie une croyance contraire», L. II, 12.*

[46] *Jean Rostand,* L'oeuvre scientifique..., *p. 124.*

cia del pensamiento y del carácter, sometidos a los diferentes estados de salud del cuerpo y a las circunstancias exteriores:

Si la Naturaleza encierra en los límites de su progreso ordinario, como a todas las cosas, también las creencias, los juicios y opiniones de los hombres; si tienen también su revolución, su sazón, su nacimiento, su muerte como las coles; si el cielo los agita a su antojo, ¿qué magistral y permanente autoridad les vamos nosotros atribuyendo? Si, por experiencia, tocamos con la mano que la fuerza de nuestro ser depende del aire, del clima y del terreno en que nacemos, no solamente la tez, la estatura, la complexión y el aspecto sino también las facultades del alma...[47]

Podríamos decir que, de alguna manera, existe en él el sentimiento de un cierto determinismo biológico que, dominando al hombre, justifica su conducta. Este sentimiento es el que sirve de excusa a Montaigne:

y no es por razonamiento por lo que he escogido este hablar escandaloso: es la Naturaleza quien lo escogió por mí. Y también: mi valor [...] es como la Naturaleza me lo forjó...[48]

Estamos todos al corriente de los profundos cambios semánticos sufridos por la palabra «naturaleza», palabra de múltiples y complejos significados que, con tanta frecuencia, sustituye a Dios, por ejemplo, y de la dificultad de saber lo que designa exactamente en los diversos contextos de los *Ensayos*. Por supuesto que no se trata aún de la «naturaleza» de los tiempos biológicos actuales, mas nos parece que en los dos ejemplos anteriormente citados, Montaigne se inclina por la existencia de elementos, de caracteres innatos cuya influencia se extiende incluso a las cualidades morales y sobre los cuales ni el razonamiento ni la voluntad tienen poder alguno. En cualquier caso y cualquiera que sea el significado exacto que posee aquí la palabra «naturaleza», está claro que Montaigne la utiliza para rechazar el asumir toda responsabilidad. Esta inclinación es sin duda el fundamento del hondo sentir que le impulsa a aceptarse como es, sin complacencia, sin vanidad y sin orgullo pero, paralelamente, sin ningún sentimiento de culpabilidad ni, por consiguiente, tampoco de arrepentimiento, lo que la ortodoxia le criticó ferozmente y nunca le perdonó.

Sabemos que Rostand ha expresado en una bella prosa, clara, concisa, que procede de la precisión científica, la angustia del hombre. A propósito de las cuestiones fundamentales que solicitan eternamente nuestra meditación —el universo, la condición humana y tantas otras—, no teme confesar:

No vacilaré en decir que tratándose de estos problemas, he atravesado la existencia en un estado de incomprensión azorada [...]

Y así es cómo nos define:

[...] de entre los millones de especies en que se manifiesta la vida [hay una] la nuestra que domina todo lo demás por la virtud de lo que llama el pensamiento, una a la que su superiori-

[47] *«Si Nature enserre dans les termes de son progrès ordinaire, comme toutes autres choses, aussi les créances, les jugements et opinions des hommes; si elles ont leur révolution, leur saison, leur naissance, leur mort, comme les choux; si le ciel les agite et les roule à sa poste, quelle magistrale autorité et permanente leur allons-nous attribuant? Si, par expérience, nous touchons à la main que la forme de notre être dépend de l'air, du climat et du terroir où nous naissons, non seulement le teint, la taille, la complexion, et les contenances, mais encore les facultés de l'âme...», L. II, 12.*

[48] *«et n'est par jugement que j'ai choisi cette sorte de parler scandaleux; c'est Nature qui l'a choisi pour moi», L. III, 5. Y también: «mon courage [...] il est comme Nature me le forgea...», L. III, 12.*

dad destaca y aisla hasta el punto que se sentiría inclinada a presumir de una originalidad singular si todo no viniese a recordarle que está unida al vasto pueblo de los seres vivos.[49]

Además conocemos su famosa frase:

Explicadme el sapo y os dispenso de explicarme al hombre.[50]

Montaigne estaba igualmente fascinado por las maravillas del mundo animal que en nuestros días apasionan cada vez más a los biólogos. Sin duda no se habría sorprendido demasiado si hubiera sabido que llegaría un día en que especialistas científicos estudiarían el comportamiento animal con vistas a deducir de él las reglas del comportamiento humano. Y es en este punto capital de la unidad esencial de la vida —punto que sigue estando sometido a debate— en el que el acuerdo y la conformidad de pensamiento de Montaigne con Rostand nos parecen, salvando todas las distancias, tan curiosos como evidentes:

He dicho todo esto —explica Montaigne— para mantener ese parecido que hay en las cosas humanas y para reunirnos y unirnos a esa cantidad, es decir al conjunto de los seres, no estamos ni por encima ni por debajo de lo demás. [...] Hay algunas diferencias, hay órdenes y grados pero siempre bajo el aspecto de una misma naturaleza. Hay que limitar al hombre y colocarle dentro de las barreras de esta organización. El miserable no puede salirse de ellas; está atado, metido de lleno, sujeto a las mismas obligaciones que las demás criaturas y es de una condición bastante mediocre, sin ninguna prerrogativa, preexcelencia verdadera y esencial.

Pues ya sabemos que Montaigne no separa al alma del cuerpo.[51] Y añade más adelante:

... Hay más diferencia de tal hombre a tal hombre que de tal animal al hombre.[52]

Y no olvidemos esta importante manifestación:

El hombre va cambiando y transformándose sin cesar en otro desde la simiente.[53]

Ahora bien, resulta que la idea de que el hombre sólo difiere cuantitativamente respecto del animal es uno de los postulados fundamentales de Jean Rostand:

Una de las cosas que creo con mayor firmeza —una de las pocas de las que estoy casi seguro— es que no existe entre nosotros y el animal más que una diferencia de cantidad y en modo alguno de cualidad; es que somos del mismo tejido, de la misma substancia que el animal.[54]

Recordemos asimismo la opinión de Claude Bernard:

En su grado más sencillo —despojada de los accesorios que la enmascaran en la mayor parte

[49] *Jean Rostand,* L'oeuvre scientifique..., *p. 107.*

[50] *Jean Rostand,* L'oeuvre scientifique..., *p. 109.*

[51] *«J'ai dit tout ceci pour maintenir cette ressemblance qu'il y a aux choses humaines et pour nous ramener et joindre au nombre. Nous ne sommes ni au-dessus ni au-dessous du reste. [...] Il y a quelque différence, il y a des ordres et des degrés; mais c'est sous le visage d'une même nature. Il faut contraindre l'homme et le ranger dans les barrières de cette police. Le misérable n'a garde d'enjamber par effet au-delà; il est entravé, il est assujetti de pareille obligation que les autres créatures [...] et d'une condition fort moyenne, sans aucune prérogative, prééxcellence vraie et essentielle», L. II, 12.*

[52] *«... il se trouve plus de différence de tel homme à tel homme que de tel animal à l'homme», L. II, 12.*

[53] *«[L'homme] depuis le semence va toujours se changeant et muant d'un à autre», L. II, 12.*

[54] *Jean Rostand,* L'oeuvre scientifique..., *p. 108.*

de los seres—, la vida, contrariamente al pensamiento de Aristóteles, es independiente de toda forma específica.[55]

Y ya es bien sabido que el paso de lo cualitativo a lo cuantitativo constituye la propia esencia de la ciencia moderna.

Otra actitud científica de Montaigne es la de considerar los problemas desde todos los puntos de vista posibles, reparando siempre en el pro y el contra, la de confrontar tesis opuestas, la de presentar ambivalencias y la de concluir con un interrogante. Daremos aquí un ejemplo de esto, aunque no sean los términos de esta ambivalencia lo que deseamos destacar, claro está, sino la alternativa en sí que demuestra, a pesar de la enorme distancia recorrida por la ciencia desde la época de Montaigne, un asombroso parecido en el caminar de ambas mentes. Oigamos a Montaigne:

> ¿Son nuestros sentidos los que prestan al sujeto esas diversas condiciones y que no obstante los sujetos no poseen más que una? Como vemos con el pan que comemos; sólo es pan, pero nuestro uso lo convierte en huesos, sangre, carne, pelos y uñas [...] El humor que chupa la raíz de un árbol, se transforma en tronco, hoja y fruto [...] ¿Son, digo, nuestros sentidos los que transforman esas diversas cualidades de esos sujetos o realmente las poseen así? ¿Y en cuanto a esta duda, qué podemos resolver acerca de su verdadera esencia?[56]

Veamos ahora a Jean Rostand:

> Desde Anaxágoras y Demócrito, el espectáculo de los cuerpos organizados no ha dejado de producir opiniones discordantes [...] ¿Es que el aspecto de estos cuerpos es realmente equívoco y nos está permitido pensar que, si la finalidad se presentase en ellos un poco más toscamente, todos los biólogos se contentarían con una explicación por lo fortuito, que si la finalidad se presentase de forma algo más precisa, todos estarían de acuerdo para decretar la incompetencia del azar? ¿O, por el contrario, debemos creer que la discordancia preexiste en la mente del observador, independientemente de los caracteres del objeto?[57]

Repitamos que desde el principio y en varias ocasiones Rostand nos advierte modestamente que experimenta el sentimiento de una incomprensión esencial, que ha perdido acerca de muchos puntos la ilusión de saber. Montaigne insiste a menudo sobre la dificultad de llegar a la verdad, de apoderarse de la realidad y antes que aceptar, sin comprobarlas, las opiniones recibidas, prefiere confesar su ignorancia. Mas lo que me parece muy notable es, que habiendo reflexionado sobre estas cuestiones, en lugar de atribuir esa dificultad exclusivamente a los problemas por resolver, la atribuya también a la naturaleza de nuestra inteligencia, incapaz de ir derecha a la meta que se propone. Y así enuncia esta observación tan pintoresca como pertinente:

> [La inteligencia] cree observar de lejos no sé qué apariencia de luz y de verdad imaginarias; pero mientras acude a ellas, tantas dificultades se le atraviesan en el camino, impedimentos y nuevas búsquedas, que la extravían y la confunden.[58]

[55] *Claude Bernard*, op. cit., *p. 55.*

[56] *«Sont-ce nos sens qui prêtent au sujet ces diverses conditions, et que les sujets n'en aient pourtant qu'une? Comme nous voyons du pain que nous mangeons; ce n'est que pain mais notre usage en fait des os, du sang, de la chair, des poils et des ongles. [...] L'humeur que suce la racine d'un arbre, elle se fait tronc, feuille et fruit. [...] sont-ce, dis-je, nos sens qui façonnent de même de diverses qualités ces sujets, ou s'ils les ont telles? Et sur ce dout que pouvons-nous résoudre de leur véritable essence?», L. II, 12.*

[57] *Jean Rostand,* L'oeuvre scientifique..., *p. 114.*

[58] *«[L'esprit] pense remarquer de loin je ne sais quelle apparence de clarté et vérité imaginaire; mais pendant qu'il y court, tant de difficultés lui traversent la voie, d'empêchements et de nouvelles quêtes, qu'elles l'égarent et l'énivrent», L. III, 13.*

Mucho más tarde, en nuestros días, Rostand será de la misma opinión, tan confuso y difícil es el camino que lleva al descubrimiento:

[...] Siempre es una singular e instructiva aventura la del progreso humano [...] ¡Qué extraños nos parecen con frecuencia, los caminos que condujeron hasta la verdad! ¡Cuántos rodeos, cuántas vueltas, circunvoluciones, cuando hubiera sido tan sencillo ir por el camino más corto! Un sabio se aproxima a la verdad, la huele [...] se diría que, habiéndola adivinado, va a tender las manos para apoderarse de ella. Pues no, vemos que se aparta de ella, para meterse resueltamente por el camino equivocado...[59]

No puedo en este momento resistirme a la tentación de citar también, a este respecto, a Santiago Ramón y Cajal:

Hoy no acierto a comprender cómo tan trivial pensamiento tardó tanto en ocurrírseme. ¡Cuánta verdad es que las más sencillas soluciones acuden siempre las últimas, y que la imaginación constructiva, antes de hallar el buen camino [...] comienza por perderse en lo complicado![60]

Encontraremos asimismo en Montaigne y en Rostand lo que, a través de los siglos y cualquiera que sea el número de los descubrimientos adquiridos, la importancia de los logros, el progreso de las técnicas que permiten todas las esperanzas y desgraciadamente también ¡ay! todos los temores, lo que sigue constituyendo el espíritu científico: el rechazo de las tesis excesivas, de las afirmaciones rotundas, el sentido de lo relativo y la convicción de que el conocimiento en ciencia es siempre provisional. Que ha habido, que hay certidumbres falsas.

Por esto, nos dice Montaigne, cuando se nos presenta alguna doctrina nueva tenemos gran oportunidad de desconfiar de ella y de considerar que antes de que se produjera, estaba en boga su contraria; y lo mismo que ha sido derribada por ésta, podrá nacer en el futuro una tercera invención que chocará del mismo modo con la segunda.[61]

Por lo mismo estima Rostand:

En la historia de la biología como en la de cualquier ciencia, se hallará motivo de desconfianza con respecto a afirmaciones demasiado dogmáticas. Y no es ésa una de las más insignificantes lecciones que podremos recibir. Y también: agradezco a ciertos errores el recordarme la indigencia de mi verdad.[62]

Lo mismo Montaigne:

¿Quien recuerde haberse equivocado tantas veces, no es acaso un necio si nunca desconfía de su propio juicio?

Luego, recordando «tantos errores como ha producido la fantasía humana» ¿no consideraba preferible permanecer en duda?

¿Acaso no vale más permanecer en suspenso?[63]

[59] *Jean Rostand,* L'oeuvre scientifique..., *pp. 84-85.*

[60] *Santiago Ramón y Cajal,* Páginas de mi vida, *Madrid, Aguilar, 1954, p. 498.*

[61] *«Ainsi quand il se présente à nous quelque doctrine nouvelle, nous avons grande occasion de nous en défier, et de considérer qu'avant qu'elle fût produite, sa contraire était en vogue; et comme elle a été renversée par cette-ci, il pourra naître à l'avenir un tierce invention qui choquera de même la seconde», L. II, 12.*

[62] *Jean Rostand,* L'oeuvre scientifique..., *pp. 86 y 131 respectivamente.*

[63] *«Qui se souvient de s'être tant de fois mécompté n'est-il pas un sot de n'entrer pour jamais en défiance de son jugement? [...] Vaut-il pas mieux demeurer en suspens que de s'infrasquer en tant d'erreurs que l'humaine fantaisie a produites?», L. II, 12 y L. III, 13.*

Igualmente Jean Rostand, cuando nos confiesa «lo que cree», se niega a expresar ninguna certidumbre y nos previene de que, sin duda, «la razón suprema sería suspender el juicio». Luego precisa:

Eso es lo que a fin de cuentas me parece lo menos imposible, lo menos inverosímil, por lo que muy honestamente apostaría si tuviera, acerca de los grandes problemas, que apostar, y no una apuesta fraudulenta, como la de Pascal, en que se nos coacciona con la angustia y el infinito, sino una buena apuesta honesta en que se pueda conservar toda lucidez mental.[64]

Otro detalle ha atraído mi atención. Los críticos, ya es sabido, han calificado a menudo a Jean Rostand de moralista. Esta particularidad que le aproxima a Montaigne explicaría tantos puntos comunes entre estas dos personalidades preocupadas por descubrir los ocultos resortes del pensamiento y de la acción de los hombres y que proponen una moral que tiene por meta última el pleno desarrollo y florecimiento de nuestra naturaleza.

Ser virtuoso, según el biólogo, piensa Rostand, es utilizar correctamente todos los recursos del propio cerebro [...]. Es exigir el pleno rendimiento del propio ser, es honrar la propia totalidad orgánica; [...] es hacer primar en uno mismo las cualidades que han hecho la excelencia de nuestra especie; es preferir vivir a nivel de hombre.[65]

Y Montaigne:

Nada hay tan hermoso y tan legítimo como actuar como hombre y debidamente, ni ciencia tan ardua como saber vivir esta vida bien y conforme a la naturaleza y de nuestras enfermedades la más salvaje es despreciar nuestro ser.[66]

La actitud científica —Abel Rey lo ha demostrado— se inicia en el momento en que los hombres han tratado de saber, de saber por saber y no solamente para vivir. Desde este punto de vista los *Ensayos* son un eslabón excepcionalmente importante de la cadena que constituye la historia del progreso humano con vistas a una vida más feliz en la tierra, a una vida liberada de los temores sobrenaturales.

Por las cualidades de su estilo —prudencia en la afirmación, expresión modesta, siempre matizada con sentimientos de posibilidad, de verosimilitud, de probabilidad, nunca dogmática—, por su rigor de pensamiento, su crítica implacable de los prejuicios, su desconfianza hacia las ideas admitidas, su negativa a comprometerse con ningún sistema filosófico, su preocupación por conservar siempre la facultad de dudar, su exigencia y su gusto y respeto por la verdad y su entusiasmo por el saber auténtico que

en su verdadero aspecto es la más noble y poderosa adquisición de los hombres.[67]

nos parece que Montaigne posee ampliamente las condiciones esenciales que permitirán el florecimiento del espíritu científico.

Otilia López Fanego

[64] *Jean Rostand,* L'oeuvre scientifique..., *p. 106.*

[65] *Jean Rostand,* L'oeuvre scientifique..., *p. 120.*

[66] *«Il nést rien si beau et si légitime que de faire bien l'homme et dûment, ni science si ardue que de bien et naturellement savoir vivre cette vie et de nos maladies la plus sauvage, c'est mépriser notre être», L. III, 13.*

[67] *«J'aime et honore le savoir autant que ceux qui l'ont; et en son vrai visage, c'est le plus noble et puissant acquêt des hommes», L. III, 8.*

ESSAIS

DE MESSIRE MICHEL SEIGNEVR DE MONTAIGNE CHEVALIER

de l'ordre du Roy, & Gentil-homme ordinaire de sa Chambre.

LIVRE SECOND.



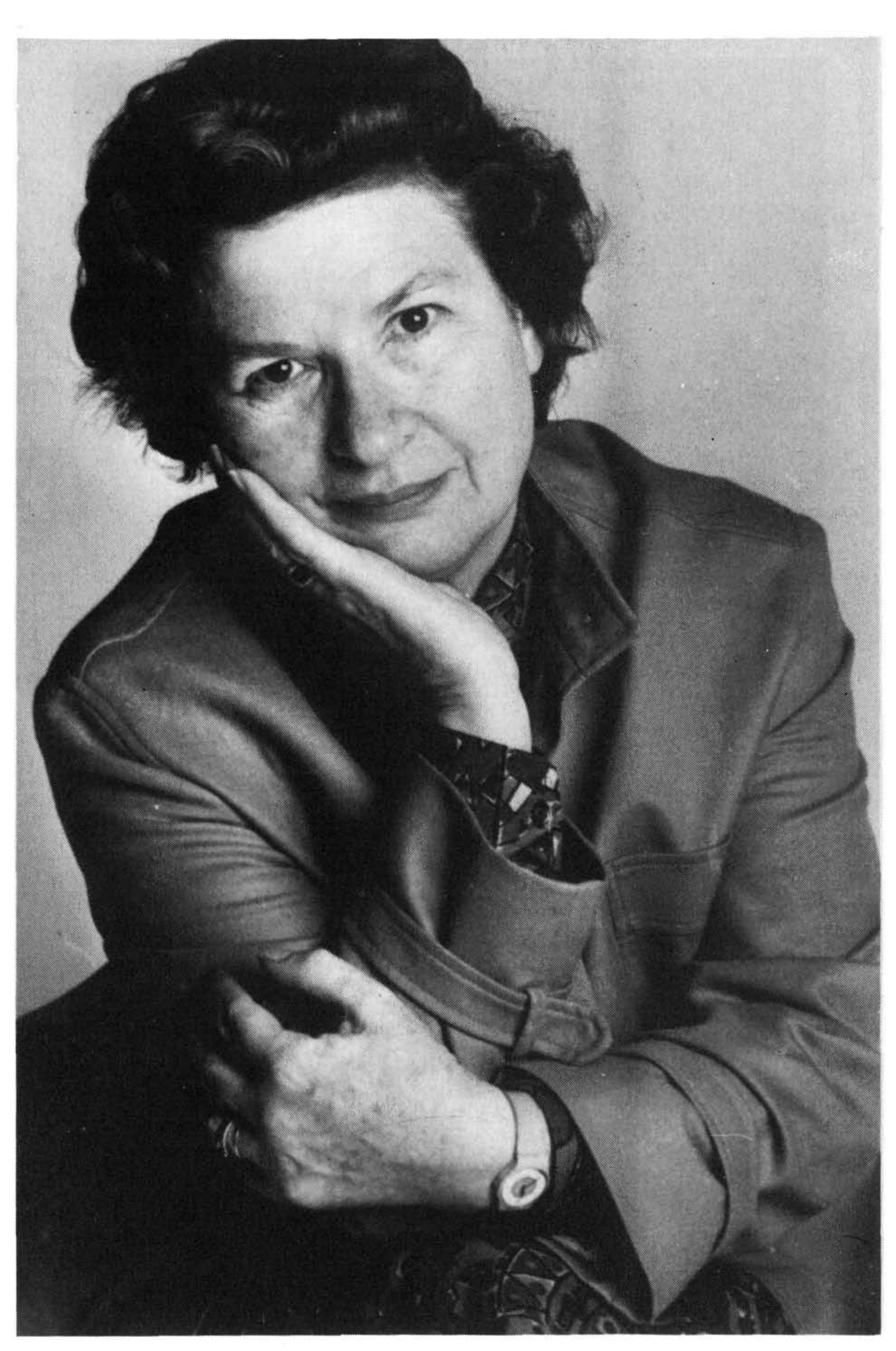
A BOVRDEAVS.

Par S. Millanges Imprimeur ordinaire du Roy.

M.D.LXXX.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

LECTURAS



Phyllis Dorothy James

El crimen o la fascinación por el enigma*

Se la considera «la primera dama del crimen», se la compara con Agatha Christie, muchos creen que es una de las mejores seguidoras de Doyle y no faltan quienes han buscado en sus novelas semejanzas con la novela negra norteamericana. Pero todo esto parece no afectar demasiado a Dorothy James que desde la tranquilidad de sus 69 años ha afirmado sin pestañear que escribe mucho mejor que la autora de *Diez negritos* y que no hay que buscar paralelos entre su novelística y la norteamericana porque son dos sociedades muy distintas, ésta mucho más violenta que la inglesa. Acostumbrada al triunfo y al dinero —su novela *Sangre inocente* le proporcionó sólo en Estados Unidos un millón de dólares—, el éxito de su última obra *Sabor a muerte* en Gran Bretaña de la que se vendieron a fines de 1986 más de medio millón de ejemplares en el Reino Unido, sólo ha alterado el brillo de su mirada en una chispa de vivacidad.

Dorothy James llegó tarde a la literatura, pero a tiempo de dignificar un género que parece estar resurgiendo de nuevo: la novela policíaca o de detectives. Quizá fue su trabajo en el departamento de policía del Ministerio del Interior, primero en el servicio forense, y después en temas relacionados con la delincuencia juvenil, lo que la decidió, cuando tenía 40 años, a dedicarse, exclusivamente, a escribir. De lo que no hay duda es que esta experiencia le enseñó todo sobre metodología policial y técnicas de investigación.

Dorothy James cumple con creces las palabras que en 1949 dijera Chandler sobre la novela policial: «Debe ser efectuada con verosimilitud tanto en lo que concierne a la situación original como al desenlace».

Ésta sería una de las primeras notas a destacar en estas tres novelas: son historias creíbles y vigorosas. Y es que una de las preocupaciones de esta dama es la documentación exhaustiva sobre los escenarios en que se desarrollan los hechos. La escritora inglesa pone especial cuidado para que los lugares se identifiquen. En *No apto para mujeres* insiste en el prólogo en esta idea: «Todos los personajes, hasta los más desagradables son ficticios, pero la ciudad, por fortuna para todos, no lo es».

No hay que olvidar que una novela de este género significa siempre la resolución de algo que, generalmente, ha atentado contra el orden establecido. En este sentido la autora de *Sabor a muerte,* construye el desarrollo de sus novelas con una técnica efi-

* *P. D. James:* No apto para mujeres, *Edit. Versal, 253 pp., Barcelona, 1987;* Sabor a muerte, *Edit. Versal, 551 pp., Barcelona, 1987;* Mortaja para un ruiseñor, *Edit. Ehdasa, 387 pp., Barcelona, 1987.*

caz tanto en lo que respecta al crimen como a la solución. De ahí que la estructura sea uno de los elementos más importantes. Una estructura racional y circular que permite a su vez, explicar cómo es la vida inglesa contemporánea. Tres son los puntales de esta sólida y trabada arquitectura: un asesinato, la superación de una serie de obstáculos para encontrar al culpable y el descubrimiento del criminal. Una estructura, por otro lado, armoniosa en la que el capítulo final es el definitivo ya que en él tienen que quedar todos los cabos unidos.

En estas novelas hay dos personajes —típicos del género— que superan los tópicos: el asesino y el detective. Dalgliesh es un investigador del que sabemos muy pocas cosas: es un detective aristocrático, refinado, le gustan la música clásica, la arquitectura, el arte, la buena literatura, intelectual y poeta. Maestro de la deducción. Peligroso y cruel con sus compañeros. Mide 1,90, es viudo, «el detective más peligroso de Yard». Escrupuloso con la intimidad de sus subordinados y con la suya. No es violento y con fama de ser muy rápido en la solución de los casos —no en vano tiene una experiencia de 25 años en la policía—. Pero también es un hombre que tiene miedo a la vejez y a las enfermedades incurables, pero no a la muerte.

Ahora la actuación del detective no es rebeldía ante la violencia de la vida urbana, la corrupción o la política como en Chandler o Hammett. Dalgliesh utiliza la inteligencia y la intuición para investigar y entender, no tanto para castigar al transgresor. Importa el descubrimiento del delincuente pero, sobre todo, la verdad. No hay hampa. Lo cutre ha desaparecido. Nuestro detective no pasa calamidades, no vive ni trabaja en inmuebles sucios y malolientes. Es un hombre con un trabajo seguro y bien remunerado, que piensa que la explotación de las debilidades de los demás son la clave de una investigación satisfactoria si se utilizan en contra de aquéllos, y, a pesar de que es consciente de que la ley, a veces, no es suficiente, afirma que es mejor esto a la ausencia de ley y que los detectives son necesarios para establecer la verdad.

En cuanto a los asesinos, no nos encontramos con marginados, ni individuos antisociales. A la James le interesa el móvil del crimen, por tanto ahondará en la personalidad de sus personajes, porque para la autora de *Mortaja para un ruiseñor*, lo más irracional puede explicarse. Todo asesino es vulnerable si se le somete a un análisis de introspección.

La propia escritora ha definido sus novelas como «clásicas historias de detectives, pero son, también, novelas sobre la muerte y el asesinato». Para D. James, la muerte violenta, una de cuyas variantes sería el crimen, tiene una especial fascinación al revestirse de un misterio aparente. Cuando se leen las novelas de esta autora se tiene la sensación de que nada relacionado con la muerte la desconcierta. La opinión de uno de los personajes de *Sabor a muerte* sobre el tema resumiría el pensamiento de la novelista: «No contemplaba la muerte como el enemigo final, sino como un enigma fascinante».

Hay una idea que se repite en estas tres novelas: el crimen contamina y agita también al inocente, llenándole de terror y desconsuelo: «Nadie estrechamente relacionado con un asesinato queda incólume».

Y a pesar de vivir en un mundo violento, familiarizado con la muerte, para la autora, el asesinato «retiene su escandaloso poder ancestral y macabro». Por otro lado, el

crimen destruye la intimidad de los implicados y el detective tan celoso de la suya no dudará en hurgar en la de todos sin ningún reparo.

Las novelas de Dorothy James son un juego de ingenio, nos ofrecen espléndidos retratos de personajes, unos escenarios reales, minuciosamente descritos y una compleja arquitectura novelística en donde el cuidado estilístico adquiere especial importancia. Sus novelas rebasan la intriga policial al convertirse en una reflexión sobre las relaciones humanas en la Inglaterra actual. Son novelas que se abren como abanicos abarcando desde las repercusiones generadas por un asesinato, hasta reflexiones sobre qué es la culpabilidad, ¿hay alguien inocente?, o el pasado de una Inglaterra para la que el crimen también resultaba inquietante; aspectos que conducen a una respuesta ilusoria que si no satisface del todo, sí complace: la necesidad de la ley. Conocedora de los procedimientos de investigación, D. James consigue un ensamblaje perfecto de los constituyentes del género. Las claves que da al lector no son fáciles de adivinar y en general, equívocas. Aunque, a veces como en *Sabor a muerte,* se adelante dándonos el nombre del asesino a mitad del libro, es sólo un pretexto para proponer nuevos enigmas.

Para los que conocen la novelística de esta escritora no importa que el detective quede destacado tan sobriamente en cada una de sus novelas, que no esté tan milimetrado como el resto de los personajes. Dorothy sabe que Dalgliesh es un protagonista destinado a aparecer siempre y que trazarlo de una vez le agotaría. El lector no termina de conocerle y cada novela aporta nuevos datos sobre él.

Hay un poso de pesimismo en estos tres libros: para la James la soledad es algo tan evidente como la muerte: «Todos estamos solos, todos absolutamente, desde el momento del nacimiento hasta el de la muerte», dice un personaje de *Mortaja para un ruiseñor.* Pero sólo en *No apto para mujeres* hay una profunda filosofía antiheroica representada en la mujer detective. Cordelia es una mujer escéptica, no espera nada de la vida, es más cáustica que Dalgliesh. Ahora la ilusión se ha convertido en decepción y fracaso. En contraposición con su compañero, Cordelia duda de su capacidad para resolver sola un caso, encubre a una asesina, lo cual nunca haría Dalgliesh, un hombre seguro de sí mismo, con una fe absoluta en el éxito de la investigación. En estas tres novelas no hay detalles escabrosos. El acierto de Dorothy James estriba en su increíble habilidad para registrar todas las reacciones, dejar un punto de sospecha en todos los protagonistas y en bloquear la principal línea de investigación hasta el final en que magistralmente todo vuelve a su sitio. Detectives y asesinos son profesionales que conocen su trabajo. Los primeros saben que es fundamental mantener un nivel racional en las investigaciones y los segundos saben «qué efecto tratan de producir cuando cometen un crimen y la importancia del saber mentir para no ser descubiertos».

A pesar de que la justicia no siempre da con la verdad y hay algunos casos que es mejor dejar sin resolver, para D. James la ley y el orden son la norma y el crimen, una aberración. Esta escritora supera con creces la comparación con Agatha Christie, creadora de personajes-autómatas que hablan de manera complicada y poco real. Leer a Dorothy James no sólo es un placer literario, sino una demostración de que mediante una estructura de enorme éxito popular, como es la novela policíaca, hacer buena literatura es posible.

La lectura de estas tres novelas ayuda a comprender que en el orden defendido y restablecido tanto el triunfo como el fracaso, la culpabilidad y la inocencia son dos caras de una sociedad cada vez más violenta e insatisfecha y por tanto cada vez más «aficionada» al crimen.

Milagros Sánchez Arnosi

Vida y milagros

Completando su biografía monumental de Federico García Lorca, Ian Gibson ofrece *De Nueva York a Fuente Grande* (Grijalbo, Barcelona, 1987, 611 pp.). Resulta oportuna su publicación, no sólo porque se trata de la narración biográfica más documentada y ambiciosa sobre Lorca, sino porque, a dos años de su cincuentenario, hemos temido, una vez más, por la santificación del poeta.

Quizás ha pasado un tiempo escaso para que la sociedad española empiece a mirar a los muertos de la guerra civil como pertenecientes a otras generaciones de víctimas y verdugos. Ocurre que, por respuesta a los silencios de la dictadura, se obtiene una garrulería beata que intenta favorecer a los muertos del bando vencido, cubriéndolos de tópicos que afean su acusado y verdadero perfil. Tal vez suceda lo mismo que cuando muere un torero a consecuencia de una faena: el público que lo ha estimulado al riesgo asume la parte de responsabilidad que le cabe y se echa a la calle en patético y abigarrado planto.

Lorca corre todavía este riesgo y son los libros como el presente los que mejor colaboran a evitarlo y a disiparlo para siempre. La hagiografía lorquiana quiere que Federico haya sido un niño grande, ajeno a los negocios de los adultos, ingenuo, con garantía de inocencia y que, un mal día del verano del 36, unos malvados fascistas le dieron muerte sin previa forma de juicio, en un acto de mera y criminal violencia.

Gibson ataca este malentendido. Decididamente, Lorca fue muerto porque era un ciudadano comprometido con actitudes políticas (no partidarias pero sí políticas) que, obviamente, desagradaban a la reacción. Inaugurada la guerra, los sublevados de Granada se dedican a «exterminar rojos» y Lorca es uno, bien notorio. Federico no murió porque era ingenuo, murió porque sabía de qué lado de la lucha quería estar.

El otro componente del tópico apunta al folclore, ya fatigado, de la Andalucía sombría y trágica. Andalucía de la pena negra, de las noches negras llenas de negros guardias civiles que exterminan a negros gitanos en negra hora, sobre un fondo de negros lamentos proferidos por negras guitarras. Sí, desde luego, hay en la poesía de Lorca un componente trágico, pero alude más a la condición mortal del hombre (de ahí su universalidad), de ese lugar que ya la muerte ha vaciado de mí y que permanecerá como hueco monumento de mi ausencia por todo el tiempo. El poeta lo señala con su palabra, lo colma con su decir que mata a la muerte.

Hay mucho más en el discurso lorquiano y, entrando en su vida cotidiana, muchísimo de buen humor, ingenio chispeante y escandalosa alegría. Gibson hace hincapié en estos aspectos, sigue, infatigable, la huella lorquiana por Nueva York, por La Habana, por el Río de la Plata, recoge los éxitos mundanos y populares del poeta, hace la nómina de los muchachos que amó y lo amaron, hasta el final conmovedor de Rafael Rodríguez Rapún en un hospital del Norte, meses después del fusilamiento de Federico.

No es el tema homosexual el menor en este elenco de reivindicaciones biográficas. La gazmoñería de la derecha es estricta cuando se tapa los ojos ante la mínima noticia de dos personas del mismo sexo que se aman. Pero ¿qué justificación tiene que la izquierda practique la misma pudibundez, no otra, sino la misma? Con Lorca pasa lo que con los santos: tienen milagros aunque no tengan vida. En efecto, la Iglesia ha demostrado que ciertos santos no existieron nunca, y los ha bajado de los altares, pero ¿quién se atrevería a decir que no fueron milagrosos?

Gibson apuesta, muy al contrario, por el carácter histórico de Lorca. Un hombre situado en una época difícil del mundo, que habría de «resolverse» con los monstruosos holocaustos de las guerras (China, España, Etiopía, la guerra mundial) y en que la civilización, desde su mismo centro (Alemania) parecía marchar con entusiasmo hacia la barbarie. Una época en que las opciones morales y cívicas eran necesariamente duras y sangrantes, porque los puestos de decisión estaban junto a las trincheras, o en ciudades abiertas sobre las que caían bombas y obuses. Una época difícil para los hijos de la burguesía ilustrada, que ansiaban salvar el maravilloso patrimonio cultural heredado de su clase y, al tiempo, advertían que la era burguesa tocaba a su fin, debiéndose tomar un camino incierto que lo mismo llevaba a Roma o a Moscú, pero nunca a Ginebra, según la figura de Drieu la Rochelle.

También en el orden estético la época de Lorca fue de decisiones tajantes y difíciles. Época atravesada por la violencia vanguardista, enfrentada con desafíos de lenguaje expresivo como el del cine, de choque contra la «fea» realidad de las ciudades industriales, escenario del drama poético que Federico monta a partir de *Poeta en Nueva York*. Tiempos de reformas en la articulación del teatro, tanto desde el punto de vista textual como de la puesta en escena. Todo estaba cabeza abajo o, mejor dicho, sin pies ni cabeza. Si el desorden es sugestivo, también puede ser aniquilador. La vida de Lorca ejemplifica ambos aspectos de la caótica temporada en el infierno que vivió el mundo entre las dos guerras.

Este volumen final de la biografía de Gibson cubre lo que podría llamarse «la apertura internacional» de Federico: su viaje a los Estados Unidos en 1929, con el ambiguo impacto de la civilización industrial sobre su sensibilidad y su poesía; el descubrimien-

to de América Latina (Cuba, Uruguay y, sobre todo, por la repercusión de su teatro aún «duro de pelar» para el público español, Argentina).

Hay ocasión de volver, una vez más, sobre el trillado y ya agotado asunto del asesinato de Lorca, con su cortejo de leyendas negras y la precisión documental que Gibson ya afinara en textos anteriores, y con la cual han colaborado otros especialistas.

El autor ha seguido, literalmente, la huella de Federico por el mundo, con una minucia detectivesca, sin desdeñar ningún tipo de materiales, desde el testimonio oral hasta la fotografía olvidada en el fondo de un armario, desde la correspondencia hasta el apunte pasajero hecho en una libreta de notas. Es cierto que un hombre no tiene límites precisos y que cada uno es todos los demás: su familia, su ciudad, su pueblo, la humanidad. Hay que tener pericia de novelista para detener la pesquisa allí donde puede convertirse en un fichero inerte y tedioso.

Gibson ama la rebusca de viejos papeles, pero también ama a su personaje, ese Federico a medias señorito divertido y a medias trágico profeta de un fin abrupto y sacrificial, gozador de la vida y sufridor de la vida, poeta del amor patético y del amor sublime, de lo sagrado que hay en toda existencia, apenas los ojos del poeta la miran como si acabara de surgir en la aurora del mundo.

Blas Matamoro

La utopía de la historia[1]

Para Cioran, la historia es, de manera sintética, el intento de mitigar el vacío metafísico de haber nacido, es decir: el haber cambiado la eternidad por el devenir. La irrupción del nacimiento es, para Cioran, el acceso a la conciencia a través de la cual se abandona lo indiferenciado. La conciencia es partera del individuo y de esta manera el hombre se convierte en el «gran tránsfuga del ser» *(La caída en el tiempo).* Al pensamiento que ha cambiado el ser por la relación, Cioran opone, aunque siempre como fatalidad, la nostalgia de lo indiferenciado, los instantes no manchados por la historia. Con un gran olfato para husmear en la vida de los pueblos, ve en el afán de dar sentido a la historia como verdadero agente de nuestro cumplimiento, una estrangulación hacia el

[1] *Sobre* Historia y utopía, *Tusquets, 1988.*

devenir. Porque la historia carece de sentido (y aún así tampoco lo logra) sin una divinización de la misma, como ocurre con el marxismo que entiende la historia como una cadena de deshechos precipitados hacia un tiempo utópico, el progreso, el tiempo que por definición está siempre más allá de nosotros. «Lo que nos pierde, no, lo que nos ha perdido, es la sed de un destino», escribe Cioran. La historia es acto, y el nihilismo de este pensador ve en la acción el mal. ¿Cómo no recordar, leyéndole, el terror de los antiguos pueblos al movimiento? No hacer la historia, negarla a través del mito que nos devuelve a los orígenes, al tiempo idéntico del principio. Naturalmente Cioran no nos da recetas ni nos propone nada, salvo, en ocasiones, alguna mueca que señala hacia la poesía, la mística o el no-hacer como respuestas a los males irresolubles que vivimos. Ni siquiera es un ferviente anticomunista, a pesar de que son los comunistas los que han intentado hacer una metafísica de la historia. Muy al contrario, a veces, con la actitud paradójica que le es habitual, se pregunta si no será la salvación de Europa, entregada a las naderías de la democracia. La democracia, dice, es la salvación y la tumba de los pueblos, carece de vida y no se explica cómo alguien puede creer, verdaderamente, en ella. Me pregunto si Cioran, un pensador devorado por el devenir, no está pidiendo al olmo de la historia peras que no se atreve a pedirse a sí mismo. Si la democracia, que es el espacio político en el cual el hombre no necesita abolirse en nombre del Estado, de la Revolución o de la Historia, carece de vida, es tal vez porque el hombre no sabe hacer nada demasiado interesante con su libertad, ciertamente, pero ¿no se entrega Cioran a demasiadas ilusiones al pedir respuestas poéticas y metafísicas a la historia? Desengañado de las posibilidades humanas del individuo —alguien que se conoce a sí mismo no se puede amar, nos dice en el capítulo «La odisea del rencor»— Cioran ha taponado la salida: el festín, lúcido y en ocasiones tramposo de su pensamiento, consiste, en no pocos momentos, en acosar a los acorralados individuos desde una gran falta de humor. Porque pese a que Esther Seligson, la traductora de este volumen y de algunos otros del mismo autor, afirme que hay humor en su filosofía, yo diría que no: hay ironía, alguna gracia literaria, pero de lo que jamás se ríe Cioran es de sí mismo.

Cuando afirma que «existir es condescender con la sensación, o sea, con la afirmación de uno mismo, principio de fantasmagorías, fuente de peregrinación sobre la tierra», uno se siente de acuerdo; pero Cioran va más allá: peregrinar es actuar y «actuar es delinquir contra el absoluto», porque participamos de lo heterogéneo, de los requerimientos del yo y de la relatividad de la historia. Aquí comienzan las molestias: puesto que nacer es comenzar a hacer y este no es sino un peregrinaje que se aleja, Cioran proclama este movimiento como atentado contra un supuesto absoluto que nunca lo fue salvo como vislumbre instantánea. Aspirar a lo absoluto forma parte de la naturaleza humana y abraza estos dos extremos: el que limita con la destrucción de los otros, y el que convierte esa aspiración en obras donde la otredad está integrada. Sin embargo, hacer la crítica de los valores humanos desde un supuesto absoluto, es tomarse lo absoluto, el dios ausente, demasiado en serio. Actuar es el requisito de una naturaleza que se sabe dividida y que está abocada a una continua búsqueda de sí a través de lo diverso; pero no actuar, o bien es una decisión que parte del miedo ante la angustia misma de la búsqueda o un pensamiento pesimista que sabe que jamás en lo diverso

va a encontrar lo uno, aquello de lo que carece precisamente por haber nacido. La pescadilla se muerde la cola, y tal vez sea necesario recordar que uno de los libros de Cioran se titula, precisamente, *Del inconveniente de haber nacido.*

Esta desilusión no lleva a Cioran a un elogio del reposo ni a la idealización de un Estado inmóvil, está lejos de estas simplicidades. Imagino que la idea de Platón, expuesta en las *Leyes* de que todo cambio es el mayor de los peligros que acechan al ser «ya sea de estación, de viento, de régimen del cuerpo o del carácter del alma», le conmoverá, pero se sentirá lejos de pensar que es posible el reposo una vez que se ha hecho la irrupción en el mundo de los otros, en el tiempo social e histórico, o dicho de otra manera, una vez que se es hombre.

Más lejos aún está de esas maquinaciones perversas de la razón y de la imaginación geométrica que son las utopías. A pesar de ello, Cioran escribe que esa «literatura repugnante es rica en enseñanzas». A estas literaturas dedica la última parte de este libro. No es que descrea del incentivo que provocan, ya que, según afirma, «sólo actuamos bajo la fascinación de lo imposible»; pero encuentra en las estratificaciones literarias de estos anhelos, falta de instinto psicológico presentándonos una pureza que no corresponde a lo humano sino al ascetismo de lo mecánico. Además, «los inventores de utopías son moralistas que sólo perciben en nosotros desinterés, apetito de sacrificio, olvido de sí», nos ve como una relación mecánica entre estímulo y respuesta, atmósfera asfixiante donde ningún cuerpo podría vivir un momento. Sólo una utopía sin esperanza sería posible, una utopía pesimista, como los *Viajes de Gulliver.* Los textos utópicos oscilan entre la necedad y el humor no intencionado. Sólo hay que recordar esta frase de *Nueva Atlántida* de Francis Bacon para hacerse una idea de hasta dónde se llega: haciendo los elogios de la pura ciudad de Bensalem, el gobernador dice a los extraviados visitantes: «En uno de vuestro libros europeos recuerdo haber leído de un santo eremita vuestro que deseaba ver el espíritu de la fornicación, y se le apareció un pequeño sucio feo etíope» [2], criatura viciosa inencontrable en ese reino, por supuesto.

Sin embargo, las utopías han sido el terreno de elucubraciones y fascinaciones más allá de lo pensable. Al fin y al cabo, una utopía es tan mentirosa que no puede dejar de reclutar servidoras. Con su perspicaz inteligencia para lo psicológico, Cioran explica que los cristianos pervirtieron su enseñanza con el fin de asegurarse su éxito, prometieron el reino de Dios en el devenir y, al mismo tiempo Cristo hizo concesiones tácticas señalando a sus discípulos la cercanía de la salvación. «Como comprendió que los humanos aceptan el martirio por una quimera, mas no por una verdad, llegó a un acuerdo con sus debilidades». A pesar del poco aprecio que Cioran manifiesta por las utopías, diagnostica que es el carro que hace evolucionar a las colectividades, cuya versión moderna sería la misión de los pueblos. El comunismo, lejos de ser un accidente, es el heredero, en el campo de las ideologías, del mesianismo y de la utopía. Como utopía, obviamente, ya está tocando su fin si no lo hizo ya hace tiempo; como mesianismo, en cuanto participa de lo religioso y está en el fondo de las formas que adopta, su fin es menos previsible.

[2] Nueva Atlántida, *Francis Bacon. Traducción y edición de Emilio G. Estêbanez, Mondadori, 1988, Madrid.*

Cioran cree que utopía y apocalipsis, lejos de repelerse, se integran, y ve en nuestro tiempo la conjunción de esos monstruos, es decir «la figura de un nuevo infierno» ante el cual él dirá «un sí correcto y sin ilusión». Nada más coherente: puesto que la historia no está constituida de la misma sustancia que el ser, negarla absolutamente no es un placer sino un descanso ante tanto devenir inútil. El ser, roto en el nacimiento de la historia, sin encarnar se diluye ante fracaso tan rotundo. La muerte, pues, no es ni siquiera un triunfo, ya que no viene a coronar nada. Lejos del paraíso y del futuro (otro dudoso paraíso) el nuevo tiempo que se abre y se nos revela por un momento «antes de desaparecer...», nos muestra su vacío, una plenitud donde no tiene cabida la historia. Pero tampoco el cuerpo. Cioran concluye las páginas de este libro expulsando al hombre de sí mismo, y mientras lo hace, a medias entre la lucidez y el escamoteo, nos enseña un pensamiento difícil de contentar.

Juan Malpartida

Dos libros sobre el tango argentino

1. *El tango hasta Gardel*

El interesado que indague la literatura de la primera época del tango se encontrará en general con detractores. Salvo alguna atinada opinión periodística, los escritores se llamaron a manifestarse apasionadamente en contra, porque sus orígenes eran entonces ajenos al suburbio híbrido y revuelto del tango.

Después de la década del 30 ya hay iconografías, conceptualizaciones y lugares comunes —incluso no faltan quienes velan contritos el final de la epopeya tanguera—. En adelante serán numerosos los ensayos y claves de interpretación, hasta formar una profusa biblioteca. *El tango hasta Gardel*[1] de Javier Barreiro, publicado en 1987, bien puede considerarse en esta suma. Sin embargo, pocos libros tienen como éste el carácter de ensayo económico-social, documentación gráfica, glosario de argot y cuadro de clasificación por letras. No tenemos constancia de que el autor haya vivido años en Buenos Aires; ni podría, por desfase temporal, haber acompañado a compadritos fundadores de la época auroral tanguera, entre un bodegón y otro. Pero sí ha tomado el ritmo en caliente de aquella época a un suburbio de gauchos desensillados de su montura e inmigrantes que llegaban al puerto del Río de La Plata, acicateados por una miseria y un pasado que no acabaron de hundir en el océano traspuesto.

[1] *Javier Barreiro*, El tango hasta Gardel, *Diputación Provincial, Zaragoza.*

Junto a esta manera de sentir, verdadero cuasi-presencia en el alma del suburbio rioplatense que le impregna hasta la manera de narrar, Barreiro se acompaña de una copiosa documentación. Ha rastreado en letras y músicas, curvas de desarrollo económico y poblacional, en la literatura y hasta en las carátulas de los discos. Es difícil dar con una obra tan abarcativa: inmejorable para el neófito en la reflexión sobre el fenómeno tango, y de suma riqueza para quien guste valerse de fotografías y escenificaciones de procesos culturales. Mas no sólo nos vale la secuencia que participa de cierto vicio cronológico, lo que a veces revela nuestro deseo de totalización. Barreiro tiene aciertos notables al definir: «El tango primitivo opera sobre la realidad, el tango posterior sobre el recuerdo mitificado o envilecido de sí mismo». Igualmente, su distancia objetiva le ha permitido claridades básicas, como entender que la antigüedad para los argentinos no comporta más de ciento cincuenta años, y que la leyenda allí es una viva mezcla de trabajo, ambiciones individuales y crímenes imperfectos. Barreiro ha logrado divisar desde adentro aquellos orígenes del tango.

El título del libro sin duda implica preferencias del autor y apreciaciones sobre la arqueología, el esplendor y el fin del tango. Por nuestra parte echamos en falta algunas novedades y resurrecciones auténticamente valiosas desde Gardel hasta la década del 60 incluida. Músicos, poetas e intérpretes quizá más profesionales —o sea, ya con cierta distancia vital—, pero memorables —a partir de la *Guardia Nueva,* de Julio de Caro, las obras de Troilo, Pugliese, Fresedo, Salgán, Stampone y el inevitable Astor Piazzola. Letristas como H. Manzi, E. Cadícamo, C. Castillo, H. Expósito, magníficamente interpretados en estilo personalísimo por Goyeneche y Rivero, por citar—. Creemos que en este tiempo posterior a Gardel, si bien tiempo de remembranza y crepúsculo, también lo es de profundización en la que el tango cava en el abismo que es propio de un arte absolutamente dueño de sí mismo, es decir, dueño de sus propios límites. Quizá nos gustaría la sorpresa de que en otra obra Javier Barreiro abordara el tango después de Gardel; o lo que él entienda que ha ocurrido con aquel torrente de creatividad rioplatense.

2. El tango[2]

Hay creaciones, hallazgos culturales —en griego creación y poesía eran lo mismo—, destinados a perdurar. Horacio Salas parece haberlo previsto con respecto al tango (no en vano, él es poeta ya inscrito con voz propia en la poesía latinoamericana). La tradición fundadora —o legendaria—, que en griego antiguo confundía la palabra creación con la palabra poesía, tenía unida esta última a la música. Unida e inseparable.

Horacio Salas estuvo años trabajando este libro sobre un hecho destinado a perdurar y que implica aquella unidad legendaria. Sabe, por lo que uno advierte, que no se trata de impregnarse de bibliografía y haber oído música, sino que un libro —verdadera aventura—, debe entrar el diente a la carne aromada con especias diversas, lunfardías, tufaradas de fuelles, humo y alcohol que es el tango.

[2] *Horacio Salas,* El tango, *Planeta-Sudamericana. Buenos Aires.*

Comienza el libro como comienza el tango: con el baile. Pergeña una averiguación acodándose en la imaginación. ¿Cómo era un baile en la segunda mitad del siglo XIX, en aquel país invertebrado, esperanzador, híbrido, fértil por donde se lo mirase? Desde el principio se siente en el autor el pulso de la historia del tango. Aclara la raíz de la palabra, inclinándose por una voz onomatopéyica bozal de los negros, sin que por ello evite castigar el «eurocentrismo» de la Academia, tardón y equívoco con la palabra tango, recién asumida en forma aceptable por el diccionario en el año 1984. E ironice, a su vez, a los arqueólogos fantasiosos como un tal E. Castillo que supone de origen japonés la voz tango.

Salas da a lo largo del libro la indispensable ambientación histórico-social del tango. Primero, en la etapa auroral, los suburbios rioplatenses hechos de gauchos orilleros e inmigrantes; y el reaccionario comportamiento de la oligarquía que alentó la inmigración para después execrarla. En las épocas posteriores, la rigurosa compañía de las crisis provocadas por los cambios del paisaje urbano y los caprichos de la rueda de la fortuna, que trabajaron el tango.

No es una historia de manual, ni un ensayo reduccionista hacia determinado enfoque; es un libro en el que muchas veces se nota el empuje de la inspiración, contenida, frenada por el autor para no escapar a los mandatos de la obra histórica. A veces arranca como iniciando un relato. Nos pasea por las inevitables tipologías. ¿Quién en el comienzo lleva la delantera? El compadre con su pupila, que ejecutan una especie de ópera criolla en los prostíbulos donde concurrían miembros de otras clases para juerguear y aprender a bailar. Luego entramos en los altares malditos del tango, en los peringundines y casas de cita, en «Lo de Laura» y «La Vasca». Hasta que el tango se adecenta y se vuelve bailable para las familias proletarias y los salones aristocráticos. Aunque su fuente creadora, abisal, genuina de entonces será el cabaret céntrico rioplatense.

En la difusión del tango influye su triunfo en Europa, como en su derrotero musical. No obstante, siempre será un producto exclusivo y propio del Río de La Plata. Por ello, sus evoluciones posteriores irán determinadas por los pulsos de la ciudad, que engendran a la «Guardia Vieja», sucedida por la «Guardia Nueva», respondiendo a las exigencias orquestales. Salas analiza la evolución musical y cuando es menester se apoya en la erudita opinión de Sierra, o en el ya clásico Blas Matamoro. Siguen en el transcurso del libro, las tipologías humanas de las diferentes épocas, y uno nunca se despoja de aquel abrigo psicológico para entender las andaduras del tango, quizá porque el poeta Horacio Salas también nos ayuda a entendernos con los mejores poetas del tango. Capítulos especiales merecen sus voces.

Finalmente, ya trabados en la síntesis de lo que el tango ha producido después de 1940, acodado en poetas e intérpretes absolutamente vigentes —por no decir actuales—, el libro nos va dejando con los años más recientes. Nos deja con las evoluciones musicales profundizadas por H. Salgán, A. Stampone, Rovira, Mederos; reformuladas por el genio de Astor Piazzola. Hoy algunos porteños dicen identificar (desde 1940 en adelante) a Buenos Aires con la música de Piazzola. Sólo algunos. Para la totalidad de la generación anterior los tangos de la «Guardia Vieja», la «Guardia Nueva», o de Gardel, eran la ciudad de Buenos Aires.

Rafael Flores

Andrés Bello

I

Muy acertadamente, el Consejo Directivo de esa nobilísima institución caraqueña que es la Casa de Bello, tomó este libro de Fernando Murillo para iniciar la serie de publicaciones de anexos a las *Obras Completas* Andrés Bello.[1]

El hecho de que ese Consejo Directivo esté formado por Oscar Sambrano Urdaneta, Rafael Caldera, Pedro Grases, José Ramón Medina, Luis B. Prieto y J.L. Salcedo Bastardo, personalidades que en la cultura hispanoamericana son, cada cual por sí, una autoridad y, reunidos, un Dicasterio inmejorable, proclama la importancia de esta nueva contribución de Fernando Murillo para el estudio cabal de Andrés Bello.

En las palabras preliminares del libro —dice don Pedro Grases—, el bellista por antonomasia, el hombre que ha hecho de su propio nombre un sinónimo de Andrés Bello —sacrificando Grases hasta su obra personal y propia, que apenas si se la conoce como merece, porque él coloca siempre a Bello por delante— que cada página de este libro revela la preocupación por alcanzar el acierto en los juicios y la precisión de los datos. «Es un ejemplo de tenacidad y entusiasmo», agrega Pedro Grases.

Quienes poseemos la fortuna de haber sido advertidos desde la adolescencia sobre la existencia y significación de Andrés Bello —Martí hizo el elogio supremo: «Entre los primeros de América él es el primero»—, y conservamos a lo largo de la vida el interés sin declive por la obra de este caraqueño universal —interés *interesado,* por lo que nos da, por lo que nos enseña—, sabemos muy bien que nunca habrá demasiados libros sobre la vida y la obra de un titán sereno como Andrés Bello. Siempre nos será harto provechoso enterarnos de lo que suscita en hombres de sensibilidad unida al saber técnico, como es el caso de Fernando Murillo, un profesor a quien la práctica de la enseñanza de materias jurídicas no ha secado el alma.

Me parece indispensable indicar a quienes no han leído el libro de Murillo y temiesen quizá por lo que hay en Bello de sabiduría imponente, así como por lo que puede pensarse de la condición profesoral de Murillo, que tendrían en las manos un «tostón», un libro técnico, exclusivo para especialistas, que padecerían un error grave. Porque este libro está brillantemente pensado y magistralmente escrito. Por esto último entiendo la articulación clarísima del pensamiento en su formulación escrita, sin excesos literarios artificiales, sin entregarse al tentador artificio del adorno, que encubre tantas veces la inseguridad o confusión de las ideas.

Si en un escrito cualquiera se ve el estilo de modo preponderante, puede asegurarse que el autor no dominaba el cuerpo de las ideas. El estilo tiene que nacer del pensa-

1 Andrés Bello: historia de una vida y de una obra, *publicado por La Casa de Bello, Caracas, 1987.*

miento seguro, de la convicción profunda sobre lo que se quiere decir. Fernando Murillo escribe con la naturalidad de quien sabe muy bien lo que quiere decir, por conocer a fondo el asunto. Su conocimiento del pensar, y aún del sentir de Andrés Bello es impresionante, y es hijo de su propia Minerva. Él tiene una concepción propia del alcance real de la obra de Bello, forjada por la libertad con que se ha adentrado en el vastísimo territorio de aquella sabiduría. La libertad mencionada no consiste en *tomarse libertades* con la verdadera significación, con los aportes de Bello, sino en manejar *con la autoridad del conocedor* el universo encarnado en un sabio de esta naturaleza.

Hay libros sobre grandes hombres, pensadores o héroes, que se echan a perder a sí mismos por el exceso de devoción, por la postura reverencial llevada hasta la idolatría. Una de las más recias virtudes de esta obra de Fernando Murillo sobre Andrés Bello está en la libertad autorizada, justificada, con que se mueve en su periplo por los diversos territorios en que cabe dividir la actividad creadora del maestro. La grandeza del hombre no ha cohibido en ningún momento las consideraciones que el autor juzga adecuado plantear.

Otro mérito notable de esta obra consiste en que *no es un libro beato*. No lleva el autor su bellismo a desconocer ésta o aquella laguna del maestro en el conocimiento de una materia, por ejemplo, de alguna doctrina filosófica significativa para hacerse al manejo acabado del pensar aplicado a un proyecto ideológico determinado. Cuando hay que señalar, en el andar del magnífico y minucioso análisis del sujeto y de su obra, un vacío, el autor lo señala, con respeto, pero con esa autorizada libertad de que he hablado.

II

Queda expuesto, a mi juicio, el valor enorme de este libro sobre un tema tan trabajado como es éste de Andrés Bello y su obra. Murillo ha escrito en realidad una formidable *introducción crítica* al pensamiento de Bello, tanto en la faceta jurídica como en la filosófica. Lo menos que puede decirse de este libro es que resulta indispensable a quien quiera formarse una idea certera, bien razonada e intelectualmente responsabilizada sobre la figura culminante del proceso cultural vivido por los hispanoamericanos amigos del estudio, a partir del mismo siglo XVI hasta las postrimerías del poder oficial de la Corona española en materia de enseñanzas y de orientaciones filosóficas.

Andrés Bello es una encrucijada, un puente entre las dos etapas esenciales del proceso histórico que tuvo y tiene por escenario la América Hispana. La vigencia de Bello está en que resume y trae consigo todo el pasado, pero sin perder de vista el porvenir. El análisis, la anatomía radical practicada por Fernando Murillo en el *corpus* monumental de la obra del Maestro, nos pone ante los ojos la evidencia de sus valores *actuales*.

Hasta en lo que quepa disentir de algún concepto o de alguna doctrina, Bello es de una utilidad suma, porque es bien sabido que casi siempre nos enseña más quien nos fuerza a polemizar y a disentir, que quien nos transmite un conocimiento frío, unos razonamientos no provocativos, no incitadores de la respuesta crítica. La vigencia de Bello como fuente para el debate inteligente y bien orientado sobre el futuro cultural hispanoamericano, la tenemos ejemplificada en la decisión de la Real Academia de la

Lengua, adoptando su gramática como ponencia para debatir la confección de una nueva gramática. En lo adjetivo, el avance científico determinará quizá cambios importantes, pero en lo esencial, Bello sigue en el idioma como el idioma sigue en él.

III

Este mensaje o lectura es, con toda seguridad, el fruto mayor del libro de Fernando Murillo. Hacer grata la exposición de ciertos temas difíciles es una tarea ardua, pero el autor la ha vencido. Nos da un hombre de carne y hueso, de mente privilegiada, cierto, y de inteligencia poco común, pero ese hombre sale de las manos de Fernando Murillo *presente y vivo.* Como jurista, como gramático, como literato, como filósofo, como periodista, como diplomático, como cumplido caballero en la vida social, oficial y universitaria, *vemos* pensar y vivir a Andrés Bello; palpita entre las páginas del libro.

Y el autor, artesanalmente, fabrica un marco para ese gran retrato, donde Bello no está rígido, encorsetado, imponente, sino vigorosamente revivido y actuante. Muestra de lo que se dice aquí, la tenemos leyendo, por ejemplo, la síntesis que da Murillo de los rumbos o etapas de la biografía de Don Andrés. «La vida de Andrés Bello es un tríptico, en el que cada tabla nos da una imagen precisa de su biografía», dice. Y añade: «Si la primera es la promesa, y dibuja con sus tonalidades el contorno de una personalidad que en lo sustancial no variará a lo largo de una dilatada vida, la segunda resalta con el vigor que sólo presta el claroscuro a la profundidad y riqueza de su espíritu. Como en los segundos movimientos de las sonatas que por aquellos días componía Beethoven, hay también en ese cuadro algo de la melancolía grave y concentrada de los adagios. La tercera, de nuevo con paisaje americano al fondo, nos dice toda la riqueza temática en que se prodigó la madurez lograda. Señala la hora de la creación, de la plenitud de su talento».

Con esta musicalidad y este buen gusto está escrito todo este libro de Fernando Murillo. Ha desmontado pieza por pieza un maravilloso mecanismo —el de la dinámica y productividad de un genio—, y ha sabido volverlo a su íntegra entidad.

IV

Quiero finalizar esta nota de bienvenida a un gran libro, hecha con el único propósito de incitar a su lectura, reiterar (pensando sobre todo en la juventud recelosa de presuntos vejestorios y antiguallas) la advertencia de que en la cultura como en las artes, *sólo pasa y envejece lo inauténtico, lo falso, lo frívolo.*

Pasan las modas, la cultura no. La cultura es una sucesión, un continuo. Preguntarse ante un autor importante si «está de moda» o no, es una actitud esencialmente inculta. La moda puede ser actual y nada más que actual: no pasa de ahí. Pero la cultura es siempre inactual, en el sentido de que es sucesión, herencia asimilada y renovada por continuidad. Relegar a un autor de la magnitud de Andrés Bello a la noción de «moda» o de «pasado de moda» es insensato. Es por esto por lo que un libro que nos acerca la estatura verdadera de la obra de este prócer de la inteligencia, merece que se le reciba con gratitud y satisfacción.

Conocer a Bello es conocer la real magnitud alcanzada por el proceso de *transfusión cultural* hecho por la España de los siglos XVI, XVII y XVIII en el Nuevo Mundo. Él es como el balance final de una *aculturación* excepcional en la historia de las colonizaciones europeas. En él se sintetizó el nuevo *homo culturalis* americano, el que apuntaba ya desde finales del XVI, cuando los europeos, incluyendo a los propios españoles de la Península, pudieron advertir la presencia incipiente de un *tono,* de un colorido, de un estilo hispanoamericano propio, peculiar.

Es apasionante seguir paso a paso la formación de esa peculiaridad o identidad de lo hispanoamericano, que es profundamete hispánica, por supuesto, pero al mismo tiempo es eso y otra cosa. El Inca Garcilaso y Sor Juana son, aparentemente, dos clásicos españoles más, con una actitud ancilar ante lo español que en teoría les quitaba a ambos personalidad. Pero detrás, dentro de esa apariencia, estaba, está, como la almendra en el caparazón de la nuez, *lo americano.*

Esa peculiaridad latente en los clásicos de esos siglos fundacionales, se transforma en personalidad adulta, en una *mayoría de edad,* en Andrés Bello. Hasta por el calendario es un gozne, un hombre puente o bisagra que lleva del siglo XVIII al XIX, el siglo de las independencias, con la misma naturalidad con que un hijo, adulto ya, pone casa propia y echa a vivir una existencia liberada de la tutela paterna, sin que esto quiera decir que rompe, niega, o desconoce sus antecedentes, sus raíces. Andrés Bello es un arquetipo de la cultura hispanoamericana. Por esa misma realidad es un arquetipo de lo español esencial, que se manifiesta en *la ética* como razón dominante en las estructuras sociales, jurídicas, políticas y culturales mismas.

El parentesco evidente entre Andrés Bello y los grandes humanistas españoles del XVI y del XVII, o entre él y los juristas vocados a la universalidad del pensamiento entonces y en nuestros días, dio, y sigue dando, materia prima riquísima a los estudiosos del derecho, del idioma, de la literatura, de la civilización occidental en todas sus facetas. Una muestra espléndida del aprovechamiento de esa materia prima ofrecida por Andrés Bello, la tenemos en el libro de Fernando Murillo Rubiera, un libro indispensable por infinitas razones.

Gastón Baquero

Una exploración precolombina

El problema derivado de estudios sobre la historia de América investigada por equipos académicos no latinoamericanistas —hispanistas, americanistas o iberoamericanistas— crea discusiones que frecuentemente caen (y a veces terminan) en cuestiones de carácter filosófico, semántico o filológico por las reservas teóricas y posturas críticas que, esquemáticamente, el hispanismo formula al iberoamericanismo, por ejemplo, o el latinoamericanismo al americanismo.

Es evidente que esta cuestión disputada («quastione disputate» dirían los latinos refiriéndose a problemas teológicos-escolásticos) incide en el método llevado a cabo por investigadores que proponen un estudio histórico determinado, pero no sólo incide por la visión de fondo que descansa en la elección de los hechos, en la presentación de los hechos, en el análisis de las causas de los hechos o en el lenguaje referido a los hechos gracias a las fuentes que ofrece la historia. También el carácter ideológico del investigador —que es algo más global que los puntos mencionados antes— a lo largo del desarrollo del trabajo, lo sepa o no, lo confiese o no, tiene consecuencias en el material histórico, académico, intelectual producido por esa investigación. Sobre todo por las características ideológicas que terminan por adherirse a esa producción, incluso a través de una seria preocupación hermenéutica, desinteresada o crítica para historiadores identificados en líneas de investigación distintas a la presentada gracias a esos materiales. Por esto, por ejemplo, siempre resultarán matizadas y contrastadas las visiones de América precolombina presentadas por un Enrique Dussel, por un lado, frente a otro de un Mario Hernández Sánchez-Barba. En este sentido aquí desconocemos todavía la posible repercusión de este nuevo trabajo dirigido por Manuel Ballesteros editado por la BAC, aunque sospechamos las opiniones formuladas desde Latinoamérica. *(Cultura y religión de la América prehispánica.* Manuel Ballesteros con la colaboración de: Concepción Bravo, Andrés Ciudad, José Luis Rojas, Germán Vázquez, Biblioteca de Autores Cristianos. BAC. Serie Semina Verbi, Madrid, 1985, 345 pp.)

Si bien las descripciones históricas de la cultura maya, los antecedentes religiosos del mundo azteca y el proceso sociorreligioso de los incas son, entre otros aspectos, estudiados fragmentadamente en este volumen, las conclusiones del libro no quieren ser provisorias. Al contrario, el trabajo presentado aquí quiere contribuir a la vasta producción del americanismo ya que gracias a esta postura los autores exponen un amplio panorama sobre «cultura y religión de la América prehispánica».

A partir de este horizonte se justifican en la primera parte («América indígena y su estudio») la necesidad y el sentido de la investigación americanista hoy, gracias a fuentes narrativas y documentales sobre el mundo prehispánico recogidas por cronistas e historiadores, especialmente dando cuenta de aspectos históricos relativos a la comprensión y sospechas teórico-filosóficas existentes en el Viejo Mundo sobre el Nuevo Mundo

antes del descubrimiento; del impacto cultural de ese mundo en el Centro; de los viajes hacia fronteras desconocidas y de las características que adquieren los testimonios de informadores sobre el conocimiento de América una vez estudiado por antropólogos, etnólogos e historiadores. Sobre todo desde el siglo XVIII en adelante, mencionados en este sentido los americanistas españoles Fernández Duro, Antonio Ballesteros, Narciso Sentenach y otros.

Se presentan posteriormente las hipótesis habidas en torno al origen de la hominización de América (origen protomongólico, según A. Hardlicka; origen múltiple, según P. Rivet; origen australiano-tasmano, según L. Méndez Correia, M. Gusinde, G. Montandon) precisándose los límites y la «autonomía» de este proceso de hominización propio de culturas amerindias, carentes de contactos e influjos exógenos.

En una segunda parte de este volumen («Breve historia de la América prehispánica») se caracterizan las fronteras geográfico-culturales de Mesoamérica, sus períodos formativos a partir del III milenio a.C. gracias a olmecas, zapotecas y mixtecas y la importancia de Teotihuacán como centro básico del imperio azteca. La cultura maya es detallada en dos períodos generales: clásico (663-987), y el período yucateco (878-siglo XV) presentando esta parte del libro, de un modo amplio, los aspectos históricos de nahuas, chichimecas, toltecas y aztecas. Se expone después la historia de los pueblos del área andina, según sus diversos espacios (colombiana, con su pueblo «muisca», y centrandina de la sierra y la costa) con un conjunto de culturas que constituyen el Tahuantinsuyu y sus importantes lugares de florecimiento cultural como Nazca y Tiahuanaco. A continuación se estudia la unificación prehispánica del Perú gracias a los incas (consolidado hacia 1438 el imperio histórico), jugando un determinado papel las dinastías, desde Manco Capac hasta Atau-Huallpa pasando, entre otras, por la de Sinchi Roca, Mayta Capac y Capac Yupanqui.

La tercera parte de esta obra, la más extensa («Cultura y religión») se detiene en la cultura y religión de los pueblos mesoamericanos y andinos gracias a contribuciones de la arqueología en su campo investigativo. Religión y arte constituyen en el período arcaico (o preclásico) factores propios del mundo social de los olmecas dividido en clases (sacerdotes y campesinos), dentro de una religión patriarcal totémico-antropomórfica (divinización del jaguar y de la «serpiente emplumada»). El imperio teocrático de Teotihuacán encuentra su desarrollo entre el 150 y el 800 de nuestra era pero su esplendor está entre el siglo V y VI. La sociedad teocrática gira en torno a cultos ceremoniales, caracterizados en sus enormes pirámides. La artesanía y la arquitectura encuentran aquí notables formas, especialmente en relación con el mundo agrícola. Los toltecas, primeros invasores de Teotihuacán, imitan aspectos propios de la vida religiosa azteca construyendo y fortaleciendo importantes ciudades y centros sacerdotales como Tollán y Chichén Itzá. Sociedad y religión guardan estrecha relación en la cultura tolteca gracias al poder sacral del dios Quetzacóaltl. Zapotecas (de tierras de Oaxaca), tarascos (de tierra de Michoacán) y totonacos (de tierras de Veracruz) también son presentados aquí como pueblos mesoamericanos de Méjico que forman parte del complejo cultural prehispánico.

Respecto al mundo maya, esta sección del libro se refiere a él en dos partes, precisando los antecedentes antropológicos, lingüísticos y religiosos de este pueblo cuya organi-

zación sociopolítica dividida en clases es determinada por ciudades-estados. El trabajo de artesanía, cestería y cerámica es un aspecto destacado en la vida pública de los mayas y las tradiciones mitológicas en el Popul Vuh reflejan una gran riqueza en su cultura poético-literaria. La función social de la religión maya es consolidada por la teocracia, vivida por un conjunto de creencias relativas al tiempo (calendario compuesto de ciclos), con mediadores entre el cielo y la tierra, y con distintas representaciones zoomórficas, destacando la práctica de cultos a los antepasados y el poder sacerdotal en el sacrificio humano.

También el mundo azteca es presentado con cierto detalle en dos partes de este trabajo. La primera con referencias al mundo social: existe una contraposición entre los «hombres del pueblo» («macehualtin») y los «tlatoque» (poseedores del poder civil, militar y religioso) en alianza entre ciudades (Tenochtitlán, Tlacopán, Texcoco). Los señores nobles, denominados «tetecuhtin» permanecen divididos en diversos status según funciones guerreras, burocráticas o ceremoniales. Los esclavos son denominados «tlacotin» y, en relación con la esclavitud tal como es vivida en el Viejo Mundo, adquieren particularidades diferentes. La economía está basada fundamentalmente en la agricultura pero también tienen cierta importancia la caza, pesca y apicultura. La tierra se encuentra dividida en tres categorías de régimen de propiedad: propiedad de comunidad, propiedad de los nobles y tierras de carácter público. También cabe señalar aquí que la artesanía fue desarrollada con gran impulso y el comercio era resultado de extensas expediciones con trueque: jade, oro, cocoa, esclavos, madera. Existía tributo destinado al soberano y para necesidades propias de fiesta y comercio. La organización política permanece centralizada en el palacio con escribas, sacerdotes, sirvientes, consejeros y militares, situado en Tenochtitlán donde habitaba el Huey Tlatoani, jefe supremo del Imperio.

La segunda parte se refiere al mundo religioso azteca en cuyo panteón cultural es añadido, después de una serie de deidades, el supremo dios Hutzilopochtli, característico en diversos documentos testimoniales. Estos diversos documentos perfilan con cierta precisión el carácter cosmológico-mitológico del pensamiento azteca cuyo sentido dualista brota de especulaciones teogónicas, inspiradas en conflictos de la naturaleza (Tlaloc: dios del agua; Tecuziztecatl: la luna; Hecatl: el viento; Centeotl y Chilomecoatl: deidades del maíz; Yacatecuhtli: deidad de los comerciantes, etc.) Esta pluralidad de divinidades permite el nacimiento y desarrollo de una casta sacerdotal en el mundo religioso azteca adquiriendo privilegios en la práctica ritual según la jerarquía alcanzada (Teohuatzin: sumos sacerdotes; Mexicatl: reverendos sacedotes; Tlamacazqui: sacerdotes jóvenes; Tlamacatzton: novicios). El descorazonamiento como sacrificio humano no era la única muerte ritual en los aztecas. También existía la decapitación, el flechamiento y el sacrificio gladiatorio, consumiéndose parte del cuerpo sacrificado por un posible contacto con materia sagrada. La vida ultraterrena está determinada —no, como podemos pensar en la escatología cristiana, por la conducta en la vida— sino por el tipo de fallecimiento: campo de batalla, sacrificios, etc. Existen diversos cielos: Tonatiuhichan, Cincalco, Tonocacuauhtitlan, con especiales ritos funerarios gracias al sofisticado sistema calendárico azteca (año ritual, año solar).

En la parte final del libro se estudian aspectos relativos al mundo andino. Se examina en primer lugar la importancia histórica del Estado inca (Tahuantinsuyu) incluso

en el momento de la llegada de los españoles gracias al peso de sus instituciones articuladas por un conjunto de iniciativas económicas, políticas, sociales y religiosas dentro de un área de gran densidad poblacional. Sobre todo teniendo en cuenta la integración de este Estado por diversos grupos étnicos provenientes de distintos ambientes rurales aunque facilitando esta tarea la función social del «ayllu» que, como agrupación humana (más amplia que la familia nuclear), fundada en el parentesco y en la explotación común de la tierra, da un carácter particular a las comunidades incas. De esta organización humana se deriva un conjunto de características socio-laborales en el cual el «suyu» (territorio del «ayllu»), la «llacta» (poblado principal del «ayllu»), los «curacas» (jefes étnicos) y las «chacras» (parcelas de cultivo) juegan un papel determinado en la construcción del desarrollo socioeconómico de los pueblos andinos. En la consolidación de la política inca juega también un rol decisivo el título de «Sapay», Señor unido a su esposa Coya que afianzan el poder económico-religioso en el mundo agrario, gracias al prestigio de la posesión de la riqueza y excedentes derivados de la actividad de los «ayllus», cuyos antecedentes remontan a dos dinastías: la de Hunin Cuzco y Hanan Cuzco.

La sociedad permanece jerarquizada gracias a las categorías de privilegio establecidas por los grupos dominadores a raíz del poder del «Sapay Inka» consolidado en Cuzco y posteriormente en los distintos pueblos integrados al imperio. Los «collanas» (jefes), «cayaos» (dominados) y los «payán» (resultantes de uniones entre «cayaos» y «collanas») se distribuyen en funciones administrativo-burocráticas. Esto facilita el desarrollo de distintas funciones dentro del imperio inca cuyo poder jerárquico en Cuzco encuentra en la familia campesina («hatunruna») un importante soporte económico para las funciones del Estado. El control del Tahuantinsuyu es fortalecido por una ágil burocracia, demarcando en cuatro grandes regiones las divisiones del imperio, intentando delegar a la vez en específicos funcionarios la administración económica preocupada del rendimiento de los «hatunruna» y de la célula nuclear encabezada por el jefe de familia («purej»). En este sentido cobra importancia la racionalización del sistema económico dentro del ámbito agrario que caracteriza a la sociedad andina. El sistema de reparto de tierras, el control en el trabajo colectivo, la importancia económico-social de la «mita», el adecuado provecho de los productos de la cosecha, la carencia de unidades de patrón monetarias en intercambios comerciales, la interesante producción artesanal textil, etc. constituyen un rico panorama de las preocupaciones en el mundo económico de los incas.

En el plano religioso son de destacar las inquietudes de los pueblos andinos por la presencia de fuerzas de la naturaleza y la divinidad creadora característica es Wiracocha. El Sol adquiere una preponderancia destacada en el culto sacerdotal, englobando el mundo popular andino con el término «huaca» todo aquello que guarda relación con lugares y objetos sagrados. De aquí la importancia de los «guanca», las «pacarinas» y «conopas» en un mundo dividido en tres planos: el celestial («Hanan Pacha»); el de aquí, de la madre tierra («Pachamama»); y el de abajo («Ujku Pacha»). El ceremonial sobre el culto solar, de carácter agrario, adquiere gran importancia en Cuzco gracias a un conjunto de funcionarios religiosos donde —discutidamente por historiadores— se observan en ellos prácticas de sacrificios humanos. En el terreno artístico y arquitectónico los incas contribuyeron con cerámica, pinturas y esculturas en el proceso del arte

precolombino, trabajando la piedra y creando sistemas de ingeniería en ciudades como Machu Pichu, Pisac y Cuzco.

La síntesis panorámica perfilada en esta obra facilita una comprensión al lector, incluso en aquél ajeno a preocupaciones históricas, con contribuciones concretas relativas a la temática «culturas prehispánicas». Evitando en cierto modo esquemas «reproductores» en el trabajo presentado, es decir integrando de un modo creativo la información desarrollada en este volumen, se observa que la riqueza cultural del mundo prehispánico ofrecido por estos investigadores es un aporte interesante al área de estudios preocupados en precisar diversas características del mundo precolombino. El interés que despierta la búsqueda de antecedentes histórico-culturales prehispánicos permite al equipo académico encontrar (y divulgar) fuentes y materiales clasificados por el afán crítico del americanismo. De este modo la abundancia de información sobre estas fuentes, precisada gracias a una extensa bibliografía final, permite encontrar selecciones interesantes sobre la cultura mesoamericana y andina facilitando percibir elementos y factores religiosos adheridos a ella. Si bien en determinados capítulos de este volumen esta relación cultura-religión es observada con transparencia, es notoria la prevalencia que en general los autores otorgan a temas histórico-culturales más que aquellos histórico-religiosos, quizá necesarios de articular con mayor coherencia en el trabajo de este equipo. Sobre todo, por ejemplo, allí donde es explicado el mundo sociocultural maya sin tocar en profundidad el carácter religioso-sacerdotal allí existente. En este sentido no encontramos descrita en este volumen, ni menos aún, analizada, una «teología» precolombina a raíz del pensamiento cosmológico mesoamericano o del carácter telúrico de las divinidades de la cultura andina. Particularmente interesante habría sido introducirse en los antecedentes micolátricos nahuatl o en la sabiduría «tlamatinime» azteca. Apenas unas líneas para referirse al dios Itzamna o a la diosa Ixchel o a la deidad Pachamama que, sólo mencionadas, no son suficientes para precisar la densidad *cultual* que respira el maya ni el mundo espiritual que permanece detrás de la teocracia andina. Los aspectos relativos al mundo sacerdotal precolombino podrían haber sido tratados de un modo más abundante precisamente por la relación que ofrece este aspecto histórico-ceremonial con áreas específicamente culturales, creemos de mayor interés para los autores, según observamos. De este modo en ciertos capítulos se podría haber perfilado con mayor precisión aún el concreto mundo social que viven aztecas, mayas o incas, evitando a la vez reducciones referidas al mundo religioso «pagano» prehispánico. Con todo, no puede dejar de reconocerse el acierto de la incorporación de esta obra a la colección Semina Verbi de la BAC, especializada en monografías sobre religiones no cristianas, de donde ya han salido títulos como *La mística del budismo* de J. López Gay y *El simbolismo religioso africano* de V. Mulago, entre otros.

Mario Boero

Transparencia del flamenco o el cante detenido

Tengo delante el libro de Luis Rosales *Esa angustia llamada Andalucía.*[1] Lo he leído varias veces, abriéndolo por una página u otra, con el desorden de una actitud confiada. El libro de don Luis es un paisaje. Lo podemos ver en su totalidad, como una sinfonía armónica; lo podemos ver por trozos, por detalles, aislando aspectos parciales que son, por sí mismos, algo propio y diferenciado. Yo me siento feliz en este mar, chapoteando de un lado para otro, dejándome llevar por la ola de vida que siempre arrastra su palabra, esa palabra confortable y honda —jonda— del amigo. Porque a veces leemos y nos ponemos en guardia inmediatamente, a la defensiva de un texto que quizá no tenga la línea correcta que nos lleve a mantener una mínima posibilidad de acceso en el sentir de la comunicación. Algo falla. Se establece, en esa situación, un inesperado y no deseado cortocircuito que impide la fluidez, la unión de dos manos —autor, lector— que, al menos para mí, es la razón de ser de la escritura. No me ocurre esto con el libro de Luis Rosales, sino todo lo contrario, porque, entre otras cosas, me identifico con su mundo, o mejor, me identifico en su mundo, en el sentimiento que él transmite. Y algo, también, significativo: no estoy solo cuando escucho su voz.

Yo siempre he dicho, y he escrito, que el flamenco no es una ciencia, sino una experiencia. Ahora bien, si se da el caso de ofrecer un contexto para su investigación, éste ha de ser objetivo y riguroso. El origen, no por oscuro menos manipulado, del flamenco, siempre ha sido —y lo es en la actualidad— un tema persistentemente tratado, aunque nunca resuelto. Cualquier teoría, desde las más peregrinas hasta las más razonables en apariencia, han servido para ensayar unas propuestas que, tarde o temprano, fueron cayendo por su propio peso, no sin dejar en el transcurso del tiempo múltiples confusiones y un sin fin de malentendidos que, por desgracia, han permanecido como ciertos para asentar las bases de posteriores estudios. Esta especie de irresponsabilidad científica puede tener su origen en la desatención por parte de verdaderos especialistas (profesionales de la música, lingüistas, historiadores, sociólogos y antropólogos) hacia el arte flamenco, quedando su tratamiento a merced de la limitada capacidad de un grupo de aficionados, sin apoyo cultural suficiente y con ausencia absoluta de criterios sustentados en sistemas de análisis objetivos. Esto es grave y lo hemos padecido —lo estamos padeciendo— como una ceremonia del desconcierto, donde, con una ligereza rayana en la temeridad, cualquiera puede imponer su hipótesis sobre el origen del flamenco: una zoología de teorizantes que se autodenominan flamencólogos —¡qué palabra!—

[1] *Luis Rosales,* Esa angustia llamada Andalucía, *Ed. Cinterco, Col. Telethusa, Madrid, 1988.*

y que constituyen una verdadera plaga con dudosas aportaciones válidas, pero, eso sí, con muy ciertas contradicciones y errores compartidos. No dudo de la buena voluntad de esas personas, pero, a veces, la ignorancia no justifica el descaro. Respeto y admiro la intuición, aunque en un caso como éste, es necesario la escrupulosidad de la ciencia.

Y ésta es una de las razones por las que me siento atraído hacia el libro de Rosales. Todo un académico de prestigio, que sinceramente y echando por delante el capote de una actitud honesta, dice que «teorizar sobre el cante jondo es un despropósito...» Confiesa que no es un técnico, «ni un investigador, ni un flamencólogo, ¡qué más quisiera yo!, sino un aficionado, si se quiere, un devoto». A partir de aquí es donde *Esa angustia llamada Andalucía* adquiere su verdadera dimensión, cuando al dejar de lado el terreno de las elucubraciones intelectuales, se adentra en el difícil ámbito de la indagación interna: el flamenco como elemento vital, el flamenco expuesto y reflejado en el sentimiento propio. Al describir lo que ocurre en un cuarto cerrado donde se está produciendo el nacimiento de la situación flamenca, disecciona el aire que se respira y hace un análisis de lo impalpable, de lo que no se ve, pero está; de lo que no se oye, pero se siente con más intensidad desde el fondo del corazón. Se pueden narrar unos hechos determinándolos, concretándolos en su estructura aparente, pero al poner en funcionamiento otros factores, u otras áreas, de observación, relacionados con la medida de un nivel distinto a los de los mecanismos de la inercia, se patentiza la verdadera naturaleza de las cosas y, en este sentido, Luis Rosales descubre e ilumina todo un contexto que es evidentísimo, una vez que se ha producido el hallazgo. Es como quien hace notar el susurro del aire, el paso de una sombra, el ritmo de una mirada.

En esta visión existencial del flamenco, noto, con una precisión donde el asombro no es ajeno, la realidad —la otra realidad— que produce los impactos, con sus peculiares fluctuaciones, de una forma expresiva que ya no se oculta. El flamenco, desde que se inicia hasta que llega a su culminación, plantea un proceso anímico donde van implícitos innumerables factores, y Luis Rosales, al llevarme de la mano por esos vericuetos, me traslada al terreno de lo percibido. Él es granadino y en Granada siempre está presente el agua, aunque no se vea. Es el agua del pozo, retumbando su eco hasta el brocal; es la de los manantiales subterráneos, dejando su música prendida por las estancias, o la de la Alhambra, cuando, en el silencio de la madrugada, al saltar por los escalones de mármol, habla. Por eso Luis Rosales descubre la razón del grito, la copla sin palabras, el ronquido ancestral del hombre frente a su soledad. Antes de comenzar su canto, «ayea» buscándose los centros. No existe nadie en el mundo. Es la expresión pura, primitiva, sin condicionamientos. Quisiera recordar esta letra:

Fui piedra y perdí mi centro,
y me arrojaron al mar,
y al cabo de mucho tiempo
mi centro volví a encontrar.

«Sólo puede entenderse una cosa participando en ella», y don Luis me invita, o nos invita, a la gran fiesta en la que él es el traductor de símbolos, el iluminador de las noches oscuras de la soleá, el que encuentra sonidos cuando la guitarra calla, el que tiene capacidad —siempre se salva— para ir hasta lo más hondo del misterio de la siguiriya, el que adivina el gesto en el aire de una mano que dibuja la bulería, el que

interpreta el sueño de aquel que canta con los ojos cerrados. No haya nada vacío, nada inútil: todo tiene un significado redondo en este paisaje de vientos.

Investido del fulgor que ilumina su memoria, por las páginas del libro de Luis Rosales pasan Machado y Pericón de Cádiz, Federico García Lorca, Silverio, Juan Belmonte, Tenazas, Pastora, Talegas, Aurelio Sellés, La Piriñaca, José el Yegüerizo, Encarnación... Pero no es éste un libro de personajes, no es un anecdotario supeditado al recuerdo. Quizá sean unos textos sin tiempo, o marcados por la profundidad del corazón, donde no cabe el olvido. Por eso, sólo su voz puede contarlo. Así que decido ir hasta él, y en el camino me va resonando el inicio del libro de don Luis, testigo excepcional del flamenco: «Al sentarme a escribir en este instante siento un remusguillo de temor que me desazona...»

Cuando entro en su casa —pleno centro de Argüelles— un silencio vivo envuelve los objetos, muebles y cuadros. Hay un tiempo sostenido, un leve rumor que me recuerda las ilustraciones que en su día hiciera José Caballero para *La Casa Encendida:* el dibujo-carta de Joan Miró, la colección de paisajes de Benjamín Palencia, el magnífico San Miguel Arcángel —«tiene un movimiento de bailarina»—, la lámpara barroca, los libros, la fotografía —ya añeja y virada en sepia por el tiempo— de García Lorca; otra fotografía de sus padres, y más libros y otros cuadros.

Nos sentamos en el tresillo de caoba, al fondo de la sala, sostenidos por la débil luz de un Madrid lluvioso que aquí, en casa de Rosales, apenas se percibe, porque el tiempo ha cambiado. Hay como otro ritmo, como un hálito que se desliga de lo que pudiera ocurrir fuera.

—¿Corresponde el título al espíritu general del libro?

—Claro, el flamenco nos comunica muchas cosas, pero ante todo, y sobre todo, lo que nos comunica es esa vibración angustiada, esa angustia llamada Andalucía. Ya recuerdas aquellos versos de Federico, que decían: «San Gabriel, / aquí me tienes / con tres clavos de alegría...» Pues bien, el cante flamenco siempre está atado con tres clavos de alegría.

«Durante toda mi niñez me han dormido cantando». Don Luis habla entonces como meciéndose, como susurrando, trasladándose a una época y unos personajes lejanos.

—El cortijo se llamaba Periate, que después compró a mi padre Juan Belmonte. Joseíco era el yegüerizo de la finca, un hombre muy forzudo, tan forzudo que, cuando se atascaba el carro, se uncía con los bueyes y el carro salía.

Encarnación era lo que yo he llamado en tantas ocasiones la viuda del vino, porque el marido bebe y se pasa el tiempo en la taberna. Y eso la hace viuda. Y el quehacer de los hijos la hace huérfana. Encarnación era la costurera de casa, y yo la recuerdo siempre cosiendo junto a mi madre. Hablando y cosiendo. Cuando yo era pequeño, Encarnación me contaba cuentos o consejas, porque quizá sea mejor llamarlos por este otro nombre. Y cantaba. Joseíco nos llevaba al colegio; íbamos conducidos por sus grandes manos... Yo he sentido desde pequeño el tirón de Andalucía a través de los cuentos y los cantos de Joseíco y de Encarnación.

«La guitarra suena como naciendo». Quizá para aliviarse, romper el fuego y disponer el ánimo, don Luis, como en las buenas reuniones flamencas, abre su libro hacien-

do sonar la guitarra en versos precisos y profundos, o jondos, como a él le gusta decir: «La guitarra suena, / la guitarra habla, / cuando no tengas nada en la vida, / oye la guitarra».

—Conocemos el flamenco como espectáculo, es decir, a través de los cafés cantantes. Antes no existía en muchos cantes el acompañamiento de guitarra ni, como es natural, el taconeo de las bailarinas para acompañarlo.

La guitarra tiene un acento impresionista. Cuando digo impresionista, quiero decir que nos da la impresión de ser «tocada», porque la guitarra suena como naciendo; nace en cada momento, nace con arreglo a la manualidad del tocaor. Y nace entonces. No tiene la nota hecha: hay que hacerla difícilmente. Por eso, en una guitarra, una misma nota no siempre suena igual.

Entre el cante, el baile y la guitarra, han hecho lo más esencial, para mí, del cante jondo: la voz del cantaor, que está construida sobre su conjunción con la guitarra y el taconeo. Es una voz bailada por dentro, bailada como baila una llama. Esa voz es inevitable.

—Usted habla del sentido de la liberación en el flamenco: ¿por medio de la música, la letra, la propia expresión flamenca implica liberación por sí misma?

—Yo no creo que las letras en el flamenco tengan más importancia que la que tienen. El flamenco, tal como lo conocemos hoy en día, es consustancial con la guitarra, la poesía y la música. Y esa conjunción, ese abrazo entre la música y la letra, es lo que hace, efectivamente, al flamenco.

Recuerdo que tenía una gran amistad con una señora música de procedencia alemana, y me decía: «Yo no puedo comprender..., siempre están dando la misma nota...», y, claro, una misma nota que se repite nos produce la impresión de un encantamiento y ese encantamiento que tiene el cante —ni la letra ni la música: el cante— es lo que nos libera. Y eso es lo que le decimos siempre a una mujer cuando tiene una pena: llora, ¡llórala!, y cuando la llores, se te irá acabando. Lo mismo ocurre con el cante.

«El cante es un misterio y al misterio sólo podemos acercarnos con respeto». Le recuerdo esta frase de su libro y permanece en silencio largo rato. Su mirada —ojos claros de visionario— ha recorrido la habitación para quedar luego suspendida en un punto ilocalizable, tremendamente lejano y, al mismo tiempo, próximo y familiar. Ha cambiado la luz de la sala.

—Lo importante del misterio es llegar a comprenderlo. El misterio es lo más claro que tenemos ante los ojos. Todo lo que es, todo lo que vive, está siempre circundado por un ambiente fluido, por un ambiente natural que es el misterio, ese misterio en el cual avanzamos, y seguimos avanzando, para nunca llegar hasta el final. Lo propio del misterio es, justamente, su inmediatez.

Si yo te digo ahora un verso: «... el mar llora diciendo el nombre de todos sus ahogados...» Esto no se comprende, porque es un verso profundo y misterioso, pero la sensación que tienes al oírlo es inmediata, es evidente, se te eriza el vello al saber que el mar recuerda el nombre de todos sus ahogados. Nada es, pues, tan evidente y tan claro, y tan sin poder llegar al acabamiento. Es lo que yo diría del misterio.

En el cante, como en todo misterio artístico, avanzamos pero sin abarcarlo, sin terminarlo. Al andaluz le han dormido cantándole. También a otros muchos, pero las nanas andaluzas son distintas. Federico tenía una conferencia preciosa sobre las nanas, que tú recordarás, seguramente. Ése es un llanto que te ha mecido la cuna, un llanto que te ha movido la vida y que llevaremos con nosotros a nuestra tumba.

—Pero que tarde mucho en llegar, don Luis...

—Hombre, lo más posible, pero, como decía Unamuno, el andaluz tiene el cante como destino, y ése es el destino que se encierra entre el nacimiento, la vida y la muerte.

—Usted dice en su libro que «el cante jondo no es solamente un arte: es ante todo, y sobre todo, un medio de expresión, no solamente emocional, sino existencial». ¿Hasta dónde puede llegar esa ligazón, esa relación entre la vivencia y la expresión artística, en el caso del flamenco?

—Eso es lo que se llama en filosofía moderna una existencia, es decir, un medio para comunicar aquello que es imposible expresarlo de otro modo, como una metáfora, como cuando escribe Rubén Darío: «... por eso, ser sincero es ser potente; de desnuda que está, brilla la estrella». Yo pongo siempre un ejemplo, el de los viejos, que cantan ya sin voz. Es lo que llamo el modelado del vacío de la nota. Pero cantan. De modo que el cante no depende tanto de la voz del cantaor, aunque claro, ahí están Manuel Torre o la Niña de los Peines, que ha sido la gran voz, la gran intérprete y el último creador que ha tenido el flamenco. Lo que poseen los viejos es lo que expresa tan bien la Piriñaca: «Cuando canto por seguiriyas, me sabe la boca a sangre». También esto lo podemos relacionar con una fiesta flamenca, que no se puede hacer más que entre los cabales. Si se rompe esa cabalidad, se estropea la fiesta. Esto quiere decir algo, quiere decir que hay, efectivamente, un ensamblaje entre el cantaor y el público.

Federico García Lorca está ahí. Sigue ahí. Emana armonía y tranquilidad. Posiblemente sea una de sus últimas fotografías: sentado, envuelto en un batín para andar por casa, tiene como fondo una pared blanca, quizá de un patio. Su mirada es limpia y confiada.

—Federico poseía un conocimiento del cante como es muy difícil que se haya vuelto a tener. Porque todos nos acercamos al cante desde una faceta; como devotos, como poetas, como andaluces..., pero él, además de todo eso, se acercaba al cante como músico. Esa unión —entre el músico que Federico era, y el poeta, que Federico también era— no creo que se haya vuelto a dar. De modo que el conocimiento que él tenía, era un conocimiento no sólo de la letra y la cabalidad del cante, sino, además, un conocimiento musical profundo.

Es curioso que, como todos sabéis, ha existido siempre una desconexión entre los aficionados poetas y los músicos. Es algo ancestral. Bueno, pues en él, por primera y última vez, se dio el caso de un gran poeta y un gran músico.

El día del Corpus del año 1922 se celebra en la granadina plaza de los Aljibes el Concurso Nacional de Cante Jondo, fruto de una charla que meses antes habían mantenido Miguel Cerón y Manuel de Falla, paseando por los jardines del Generalife, sobre la decadencia y posible desaparición del verdadero flamenco ante la avalancha de

fandanguilleros y el operismo de moda. A esta convocatoria se sumaron artistas e intelectuales de toda España: Santiago Rusiñol, Ignacio Zuloaga, Joaquín Turina, Tomás Borrás, Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna, Óscar Esplá, Pérez de Ayala y Federico García Lorca, quien con todo su entusiasmo —tenía veinticuatro años— colaboró muy activamente en la organización y promoción del singular acontecimiento. En el jurado, presidido por don Antonio Chacón, figuraba Andrés Segovia, y entre los invitados de honor, Juana la Macarronà, la Niña de los Peines y Manuel Torre.

—El Concurso de Cante Jondo del año 1922, animado fundamentalmente por Federico, acabó, entre otras cosas, con la incomprensión del mundo intelectual hacia el flamenco. Y no vamos a citar los nombres... perversos [risas], desde los cuales venía el ataque, pero a través de aquel nacimiento del cante jondo y las figuras, nada menos, de Falla, García Lorca y Andrés Segovia, apareció no sólo lo que había sido el flamenco hasta entonces, sino la revelación de algo en donde radicaba la misma entraña de Andalucía y que, al mismo tiempo, encarnaba lo más originario del hombre.

—¿Siempre estuvo presente el flamenco en García Lorca, o como él dijo, quizá como consecuenica de ciertas circunstancias, tanto el flamenco como los gitanos eran sólo un tema literario? ¿Temía el encasillamiento?

—A Federico le molestaba que la popularidad suya como poeta hubiera llegado al máximo, tanto en España como en América, a través del *Romancero Gitano*. Tal es así, que él, que siempre pensó escribir otro *Romancero Gitano*, no lo hizo y abandonó el proyecto, porque de ninguna manera quería que lo encasillaran. En ese sentido, y es verdad, los gitanos para él eran un tema, como los negros o los pobres, es decir, un tema de los desvalidos. Pero una cosa es ésa y otra el flamenco, que no es desvalido, ni mucho menos. Es todopoderoso [risas]. Ten en cuenta que entonces era el momento de brillantez de Chacón, un payo, y de don Antonio Chacón, el único que había con el don en los carteles.

Es muy difícil definir bajo una sola coordenada a un poeta tan grande como Federico que es la voz más trágica, el cantor más trágico del surrealismo español. ¿Qué tiene que ver ese gran libro, *Poeta en Nueva York* —que él no lo llamaba así al final de su vida; le gustaba llamarlo «Introducción a la Muerte», que es el título de la sexta parte—, qué tiene que ver, digo, con el cante jondo? Bueno, pues esa dimensión trágica del surrealismo y esa dimensión angustiada de Andalucía, por algún lado se juntan, pero al mismo tiempo se diferencian para dar paso a lo vernáculo y lo universal.

Yo recuerdo ahora —porque tú sabes que él tenía una gran amistad con Ignacio Sánchez Mejías, el cual estaba, podemos decir, incardinado por todas partes con el flamenco—, que a «Pino Montano», la finca de Ignacio, iba muchas veces a cantar la Niña de los Peines. En esas reuniones, que eran frecuentes, estaba Federico, pero que yo sepa —y él cantaba mucho— nunca se atrevió con el flamenco. Sí puedo decir que a mí me transmitió la afición por la canción popular española, que tan bien interpretaba, y de la que era un experto. Sin embargo, fue un gran aficionado al flamenco como lo demuestra su libro sobre el cante jondo, que es un libro primerizo, pero lleno de adivinaciones.

Esa angustia llamada Andalucía es un libro susurrado, sugerido, jamás impuesto. Se acerca al flamenco con el respeto de quien camina hacia sí mismo, hacia el misterio

de su propio corazón. Son las impresiones de quien llama a las puertas de una música, pero desde dentro, como un regalo escondido.

—Es uno de los libros míos que más me gustan. No sé por qué. Está escrito con un pulso distinto, con un pulso poético en todos sus capítulos.

—Quizás es que haya vuelto a escribir un libro de amor y, como al amor, le pase lo que algunas coplas flamencas, que están vivas. Hay una frase suya en ese sentido: «Las coplas siempre se transforman, como si estuvieran en estado naciente...»

—Claro, un cantaor puede cantar seguiriyas, pero nunca las canta igual. No se puede cantar igual porque el cante tiene algo que le impide llegar a su propia plenitud; está siempre por encima del cantaor y de los diferentes estilos. El cante tiene, como el amor, algo que satisface y al mismo tiempo, no puede satisfacer, no puede llegar a su culminación. Siempre queda sitio en el corazón para una nueva angustia.

En el sistema de comunicación entre personas, nadie sale de su soledad sino para hablar con otro que permanece también en su soledad, de modo que es un entendimiento entre dos soledades distintas, lo que yo llamo la desvalidez del ser humano, y de ahí nace la funcionalidad de la poesía y del cante, como es la saeta o cante invocativo: la llamada a alguien que nos pueda escuchar. El cante se enlaza con la última dirección del lenguaje humano.

José María Velázquez-Gaztelu

Inteligencia y corazón unidos*

El presente volumen incluye diecisiete ensayos cortos que fueron publicados en revistas de España y América entre los años 1933 y 1944. De estos textos comenta su autora: «Aparecen aquí, en su germinación, esas dos formas de razón —la mediadora y la poética— que han guiado todo mi filosofar».

Con sus ochenta años cumplidos, María Zambrano afirma «haber pasado toda mi vida en esa fidelidad a lo esencial de la actitud filosófica, es decir, de la ética del pensamiento mismo, de esa ética cuya pureza diamantina encontramos en la *Ética* de Spinoza y en el adentramiento singular, único, de Plotino». Pero también explica, con la

* *María Zambrano,* Hacia un saber sobre el alma, *Alianza Tres, Alianza Editorial, Madrid, 1987.*

perspectiva y madurez que sólo puede dar los años, los tres momentos de su vida en que estuvo a punto de renunciar a la filosofía.

El primero fue «justamente en el momento en que comenzaba a hacerlo, atraída por igual según estaba por la ''oscuridad'' de Zubiri, y la claridad, transparencia le llamaría, del pensamiento de Ortega y Gasset». María Zambrano sintió entonces que nunca podría llegar a entender nada.

«La segunda vez que sufrí la tentación de apartarme de la filosofía —escribe— fue atraída por el pensamiento, entonces común entre cierta clase de juventud, de que lo importante era rehacer España.» Finalmente, la tercera, sucedió con motivo de las elecciones que trajeron la II República, «elecciones en las que tanto ardor desplegué» —comenta. El catedrático Jiménez de Asúa le ofreció un escaño del Partido Socialista, pero después de pensárselo, decidió no formar parte de aquellas que Zambrano califica de inigualables Cortes.

Nos preguntamos por qué la autora de *Hacia un saber sobre el alma* recopila y vuelve a editar textos que vieron la luz por primera vez hace ya más de cuarenta años, y es ella misma quien responde: «El ver y sentir que aquello que hicimos antes sigue siendo nuestro en el después, crea una cierta firmeza; firmeza nada agresiva, ni revestida de seguridad rígida, sino que, muy contrariamente, produce un sosiego dispuesto a todas las indulgencias, hasta la más difícil que es la de sonreírse un poco de sí mismo».

Saber del alma

«Hacia un saber sobre el alma» es el título del ensayo número uno y en él aparecen los temas que siempre movilizan a la autora: «razón apasionada»; «fórmulas del corazón»; «conciencia afectiva»; «metáfora del corazón»; «filosofía y poesía»; la búsqueda; el sentido de lo viviente...

«La pasión sola ahuyenta a la verdad —dice Zambrano—, que es susceptible y ágil para evadirse de sus zarpas. La sola razón no acierta a sorprender la caza. Pero pasión y razón unidas, la razón disparándose con ímpetu apasionado para frenar en el punto justo, puede recoger sin menoscabo a la verdad desnuda.»

La verdad es para ella —como para Pitágoras, como para Platón— el aliento de la vida, que sin embargo no la devora, sino que la sostiene en alto y la deja al fin clavada sobre el tiempo.

Descubre Zambrano que cada época histórica «saca a luz de razón una verdad», que conforta y ayuda a soportar la angustia de pasar por el tiempo. Comenta entonces cómo el «todo se pasa» sería el gran consuelo quietista si nosotros no pasáramos igualmente, «si con el tiempo que pasa no pasara también nuestra propia vida». Entonces, ¿dónde está la salida? En agarrarse a la verdad, a la verdad nuestra, «asociándonos a su descubrimiento —dice— por haberla acogido en nuestro interior, por haber conformado nuestra vida a ella, arraigándola en nuestro ser, sentimos que nuestro tiempo no pasa, al menos, en balde».

Sentir la necesidad de «un saber sobre el alma», de un orden de nuestro interior, es fundamental. Cuando vivimos en contacto con un pensamiento último, revelador,

encontramos un horizonte donde sentirnos encajados y un instrumento técnico para situar y colocar ordenadamente los problemas, los pensamientos. «El camino —escribe Zambrano— ordena el paisaje y permite moverse hacia una dirección.» Y se lamenta: «¡Cuántos saberes resultado de una vida de brega con las pasiones habrán quedado en el silencio por falta de horizontes racionales en qué encajarse, por falta de coordenadas adecuadas a qué referirse!»

Claro y profundo, el ensayo concluye manifestando lo atrayente que sería ir descubriendo el alma bajo aquellas formas en que ella sola ha ido a buscar su expresión, dejando aparte por el momento lo que ha dicho el intelecto acerca del alma que cae bajo él. María Zambrano recupera a Pascal cuando dice: «Descubrir esas razones del corazón, que el corazón mismo ha encontrado, aprovechando su soledad y abandono».

Defender la soledad

«Escribir es defender la soledad en que se está; es una acción que sólo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable, en que, precisamente, por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas.» Así comienza el ensayo titulado «Por qué se escribe», el primero que María Zambrano se atrevió a publicar en la *Revista de Occidente,* hace cincuenta y cinco años. En 1933, escribir es ya para ella un acto de fe, y como toda fe, de fidelidad. Porque el escribir pide la fidelidad antes que cosa alguna. Ser fiel a aquello que pide ser sacado del silencio. «Una mala transcripción —comenta—, una interferencia de las pasiones del hombre que es escritor destruirán la fidelidad debida. Y así hay el escritor opaco, que pone sus pasiones entre la verdad transcrita y aquellos a quienes va a comunicarla.» La fidelidad exige la purificación de las pasiones, que han de ser acalladas para hacer sitio a la verdad. La verdad necesita de un gran vacío, de un silencio donde pueda aposentarse. El escritor necesita acallar sus pasiones y, sobre todo, su vanidad. Vanidad que define como «una hinchazón de algo que no ha logrado ser y se hincha para recubrir su interior vacío». La fidelidad crea solidez e integridad porque se apoya en lo que es verdadero, en lo que es verdad.

«Y esta verdad —concluye Zambrano— es lo que ordena las pasiones, sin arrancarlas de raíz, las hace servir, las pone en su sitio, en el único desde el cual sostienen el edificio de la persona moral que con ellas se forma, por obra de la fidelidad a lo que es verdadero.»

La autora ve en la función del escritor una gran trascendencia, porque lo que se publica es para algo y para alguien; para que el lector viva de otro modo después de haber leído; para librar a alguien de la cárcel de la mentira, o de las nieblas del tedio, que es la mentira vital.

Aclararse y ayudar a que los otros se aclaren, ha sido y es una constante en toda la obra de la que ha sido considerada como la metafísica número uno de nuestro siglo. Ya en los años treinta escribía: «Filosofía, Poesía y Religión necesitan aclararse mutuamente, recibir su luz una de otra, reconocer sus deudas, revelar al hombre medio asfixiado por su discordia, su permanente y viva legitimidad; su unidad originaria».

Siempre el corazón

Desde sus primeros escritos María Zambrano habla de la metáfora como la función de definir una realidad inabarcable por la razón, pero propicia a ser captada de otro modo. Y a partir de ahí comienza a hablarnos de «la visión del corazón», algo que es para ella columna vertebral, tanto en su vida como en su obra.

Corazón: esa víscera secreta y delatora. «Su historia —dice— muestra altibajos más grandes que la razón.» La razón, aunque ligada a un órgano fisiológico, el cerebro, no consiste en él. «El corazón —insiste Zambrano— no sabemos exactamente qué hace en la vida psíquica; si hace algo es tan apegado a él, que no se aleja como el pensamiento del cerebro del que, a pesar de todos los intentos del paralelismo psicofisiológico, anda tan desprendida.»

En el fragmento que titula «La metáfora del corazón», su autora destaca que lo primero que sentimos en la vida del corazón es su condición de oscura cavidad, de recinto hermético. Pero se trata de la entraña, de la víscera más noble porque lleva consigo la imagen de un espacio, de un dentro oscuro, secreto y misterioso que, en ocasiones, se abre. Y ese abrirse es su mayor nobleza.

Interioridad abierta; pasividad activa. Así considera que es la vida primera del corazón: «Suprema acción de algo que sin dejar de ser interioridad, la ofrece en un gesto que parece podría anularla, pero que sólo la eleva. Se ofrece por ser interioridad y para seguirlo siendo. Y esto: interioridad que se ofrece para seguir siendo interioridad, sin anularla, es la definición de la intimidad».

Al mirar con detenimiento los treinta y cinco primeros años de vida del siglo XX, Zambrano reconoce que los encuentra llenos de ciencia y de conocimiento puro, y de conocimiento aplicado a técnicas y a la fabricación de instrumentos. Pero pobre, inmensamente pobre, de todas las formas activas, actuantes, del conocimiento. «Y entendemos por activas —dice— las que nacen en el anhelo de penetrar en el corazón humano, las que se encargan de difundir las ideas fundamentales para hacerlas servir como motivos de conducta en la vida diaria del hombre vulgar.» Porque la vida necesita del pensamiento, de convicciones claras, de «saber a qué atenerse», como decía Ortega y Gasset.

La persecución de lo útil no es suficiente, y así nos lo comunica una, otra y muchas veces: «Porque no basta nacer una vez y moverse en un mundo de instrumentos útiles. La vida humana reclama siempre ser transformada, estar continuamente convirtiéndose en contacto con ciertas verdades».

Sutilísimas apreciaciones

Después de leer y releer los diecisiete ensayos cortos que forman el volumen que comentamos, vemos que su autora se esfuerza incesantemente por unir la dispersión, su actividad quiere ser comunicante, activa y transformadora. Saber de la vida es descubrir su unidad. La vida no tiene por sí unidad, a lo menos no se nos hace visible, y ésta es la mayor de las congojas y de las confusiones.

María Zambrano está convencida de que la vida no puede ser vivida sin una idea. «Mas esta idea —dice— no puede tampoco ser una idea abstracta. Ha de ser una idea informadora, de la que se derive una inspiración continua en cada acto, en cada instante; la idea ha de ser una inspiración.»

En la vida descubre dos condiciones últimas, que son la aceptación y la resistencia, es decir, que la vida ha de estar abierta para aceptar y, a la vez, ha de ser fuerte para resistir. La aceptación la lleva a entrar en acción y movimiento, en transformación perenne. La resistencia, a perseverar, en cierto canon o medida. La primera es acción incesante; la segunda es conservación.

Sus sutilísimas reflexiones acaban en una conclusión contundente: «Toda vida, aun la más activa, tiene necesidad de andar encerrada en una forma, y sólo dentro de ella se hace actuante. Lo informe es también inactivo y estéril». Y añade: «La forma de su vida es la forma o manera de vivir, de su ética, de su estética, de la cultura a la que pertenece».

El perplejo no ve

Zambrano observa que también hay otros seres más individualizados que, además del módulo de la cultura, de la clase y de la situación social, exigen por su mayor conciencia y capacidad, por su mayor energía vital, de otro individualismo. «La vida de estos seres —dice— será una alternativa de gracia y angustia, de transparencia y confusión, que sólo ellos sabrán resolver.»

Finalmente, existen otros seres en quienes la transparencia de la forma tradicional no basta y a quienes el personaje individual que sólo ellos pueden descifrar, no les ha visitado. A estos últimos la filósofa los llama «perplejos»: «Son los perplejos, los que andan sin transparencia y sin resistencia, sin acción posible por falta de personajes, por falta de fantasía creadora y por exceder su posibilidad del canon común de lo anónimo. Alguien sin definición precisa y que anda en su busca». «Son esas criaturas —añade— colocadas sobre el nivel común de los que reproducen anónimamente una cultura en su forma tradicional, y que no han sabido por sí mismos lograr la unidad de su vida. Son los que están aparte de todos y no llegan a ser únicos.»

Los perplejos necesitan guía, porque como dice María Zambrano, «anda perplejo no el que no piensa sino el que no ve». Y el pensamiento no cura, sino todo lo contrario, ya que por su misma riqueza puede producir la perplejidad. «La visión —concluye—, la visión de la propia vida en unidad con lo demás, es la que cura la perplejidad.»

Podríamos seguir comentando con entusiasmo creciente cada uno de los diecisiete ensayos que forman el volumen *Hacia un saber sobre el alma,* pero pienso que parándonos aquí es suficiente para animar a una meditada lectura de este libro, que es lo que me parece realmente importante.

El magisterio ausente

Hace algunos años, en 1984, se celebró en Almagro un seminario dedicado al pensamiento de María Zambrano. En la presentación, Jesús Moreno se lamentaba cargado de razón: «... puede decirse que ha sido el magisterio ausente, el magisterio que ha faltado en el pensamiento español de la segunda mitad del siglo veinte».

Aranguren la define como «una excelente discípula heterodoxa de Ortega y Gasset», y señala que la gran distancia que separa a María Zambrano de todos los demás orteguianos es su tratamiento del lenguaje.

«No hay duda —dice— de que su maestro Ortega y Gasset pensaba muy bien las palabras, creía mucho en el vehículo mismo de las palabras en cuanto comunicación de sus ideas, pero yo diría que de todos modos había una cierta distancia interior entre la palabra y la idea en Ortega, que lo que hacía era, por decirlo así, poner música o retórica, esa retórica modernista, a las ideas, y que por lo mismo hoy podríamos concebir una nueva versión orteguiana con otra música, con otra retórica distinta de la de Ortega. Mientras que con María Zambrano eso no es posible, porque las palabras y las ideas están mucho más íntimamente unidas en María Zambrano que en Ortega.»

Frente a la razón racionalista, Zambrano defiende otra vía de conocimiento, una sabiduría que es a la vez intuición, experiencia dolorosa y gozosa de la vida y poso de un saber originario y ancestral. Una sabiduría telúrica, ingenua, una sabiduría del amar y del padecer que no puede radicarse metafóricamente en el cerebro, sino en el corazón.

Como tantos otros nos preguntamos, ¿cuáles han sido las causas del silenciamiento de su pensamiento durante largos años?, y respondemos con la autorizada opinión del profesor López Aranguren, a quien la explicación de «una conspiración de silencio» le parece «un poco exagerada». No cree que nadie en particular haya fijado su antipatía u odio sobre María Zambrano, «lo que ocurre —dice— es que por desgracia sus colegas no le han dado la importancia que merecía. Más que una conspiración de silencio respecto a alguien a quien se vitupera, se rechaza o se teme, lo que ha ocurrido es que ha habido una desidia o desinterés por el pensamiento de María Zambrano, por parte de sus mismos colegas.»

Filosofar de oído

En el transcurso de los últimos años, conocidos personajes del mundo de las letras se han ido destapando como abiertos admiradores de la filósofa española en el exilio desde 1936.

Jesús Moreno, consumado zambranista, comenta de su filosofía: «... diálogo del corazón y del pensamiento, diálogo silencioso del alma consigo misma, por el que inteligencia y corazón unidos forman ese ser que late, que alienta, capaz de manifestar al ser que es vida y vida vivificante».

Fernando Savater cuenta que en el transcurso de una conversación con María Zambrano, ésta le dijo: «Ya sabes que yo soy del oído», y él añade: «Ella filosofa de oído frente a la filosofía visual, paisajística, teorética, de nuestra tradición sorda. Ella no compone teorías sino que pone voz al devenir de lo que escucha».

El escritor rumano emigrado en París, E. M. Cioran, gran conocedor de María Zambrano, dice con entusiasmo: «Pertenece María Zambrano a ese orden de seres que lamentamos no encontrar más que en raras ocasiones, pero en los que no cesamos de pensar y a los que quisiéramos comprender o, cuando menos, adivinar. Un fuego interior que se esconde, un ardor que se disimula bajo una resignación irónica: todo en María Zambrano desemboca en otra cosa, todo conlleva su ''otro lugar'', todo. Por mucho que uno pueda hablar con ella de cualquier cosa se tiene, sin embargo, la certeza de que antes o después nos deslizaremos hacia interrogantes esenciales sin seguir necesariamente los meandros del razonamiento».

Cioran se pregunta: «¿Quién como ella, adelantándose a nuestra inquietud o a nuestra busca, tiene el don de dejar caer la palabra imprevisible y decisiva, la respuesta de prolongaciones sutiles?» «Por eso —dice— desearía uno consultarla al llegar a la encrucijada de una vida, en el umbral de una conversación, de una ruptura, de una traición, en las horas de las confidencias últimas, grávidas y comprometedoras, para que ella nos dispense de algún modo una absolución especulativa y nos reconcilie tanto con nuestras impurezas como con nuestras indecisiones y nuestros estupores.»

En María Zambrano inteligencia y corazón caminan estrechamente unidos. Para ella pensar y amar no son actividades ajenas sino que caminan a la par en ese «pensar del sentimiento» y «sentir del pensamiento».

Isabel de Armas

*Zona de clivaje**

Los hombres se hacen a golpes, indica la sabiduría popular. ¿Y las mujeres? ¡También!, nos enseña magistralmente Liliana Heker. Y digo nos enseña con toda la impertinencia de la palabra, porque se trata de un verdadero alarde de mostración, despliegue, vivisección, derrame, vómito, de la dolorosa, lúcida, cruel y enérgica forma en que la mujer se busca a sí misma.

La portada de la edición argentina nos lo anticipa: un rostro ajado, de color cadavérico, un lazo desmañado y unos ojos como los de las muñecas de porcelana, de pupilas fijas y pestañas delineadas con plumín, un rostro grotescamente infantil, con una ex-

* *Liliana Heker,* Zona de clivaje, *Editorial Legasa, Buenos Aires, 1987.*

traña y aún más grotesca mirada para una muñeca, la mirada de horror del que ve próximo su fin. En la perfección de la factura de este libro tampoco falta la armonía entre el discurso escrito y el visual, el dibujo corresponde a un óleo, pintado también por una mujer, que se titula *Esta muñequita vio*.

Se trata de un réquiem, un réquiem abigarrado, complejo, pues no es fácil descubrir quién muere, o quién es sacrificado, o cuál es la muñeca que se hace añicos en la vida de una heroína que desde la niñez —Irenita, la nena de cara gordita con flequillo— ya albergaba en su cerebro la visión descarnada de la pequeñez del mundo que la rodeaba, y que hará gala de una feroz voluntad, de una inquebrantable convicción de apropiarse del mundo, de «comerse la luna» en la figura de Irene Lauson, versión porteña de la *nouvelle femme*.

A través de una historia simple y eterna —los amores entre una adolescente y su maestro— Liliana Heker nos sumerge en el suspenso de un relato intenso y violento, de una permanente beligerancia de la palabra que quiere hacer estallar el mundo, que sume en un éxtasis apocalíptico a los personajes hasta la desnudez total.

De la mano de la trama amorosa penetramos en un hondo y descarnado estudio de la seducción y la conquista, humus generoso en el que crece toda subjetividad femenina. Liliana Heker con valentía, con sinceridad, casi diríamos con impiedad, se anima a exponernos el drama de la impostura, del falseamiento, de las trampas en que la mujer teje su existencia, su silueta. Esa silueta tan ajena, tan inconquistable, tan esquiva a todo intento de apropiación.

«¿Pero vos entendés las cosas de verdad o sos muy mentirosa?», le lanza Alfredo ni bien la conoce. El libro será el testimonio del sufrimiento, de la zozobra mental, del caos, del desequilibrio que significa conmover los cimientos de la estructura íntima de todo un existir edificado en el simulacro.

Las páginas se abren con un rito de iniciación: ¿cómo conquista una mujer que persigue desesperadamente no ser confundida con las del montón, con las que marchan marcando el paso? Desde la fuerza del desafío, de la esgrima verbal, del interés en las fórmulas de Bohr, en las ideas, en el ancho mundo. Irene estudia física, es marxista y no se escandaliza ni se pone celosa por las relaciones amorosas múltiples y simultáneas de los hombres. Irene es chiquita y menuda pero capaz de mover montañas o de transportar al hombro y solita una Remington del año de ñaupa. Irene no se doblega, tampoco desea —eso dice— ningún destino tradicionalmente femenino. Habla de Kropotkine y es tanguera. Desde que se miró a un espejo ha tratado de desplegar las alas de la palabra, y de esa manera romper los límites que le imponía su destino de familia, de clase, y de cara de nena dulce y buena. Irene salta sobre el modelo y se presenta ante el profesor con el contorno de la adolescente genial que puede llegar a ser perversa y cruel, la mujer de acero que todo lo toma con humor y displicencia, siempre lista y aguda.

El dibujo de la *superwoman* es perfecto. ¿Acaso no es ésta la verdadera conquista —esa meta tan ansiada por las mujeres, la reivindicación feminista de los años 60— vivir sola y compartir andanzas con un hombre, también él muy especial, no del montón, nada común, un «trabajador del alma», un profesor, y desde los diecisiete años?

Irene es todo eso hasta que hace su aparición «la otra», su doble, la que ella misma fue trece años atrás; de nuevo la adolescente, los mismos diecisiete años, que al hombre cuarentón le permiten recrear el Olimpo terrenal. Historia de folletín: la traición del amado. «Ámame hasta por haberte traicionado», reza una cita de William Saroyan que inaugura la novela.

Sin embargo, no se trata de este tipo de traición. Liliana Hecker despliega su hondura de mujer y su talento narrativo para hacer de esta historieta una obra mayor.

No se trata de traición sino de autoengaño. El esfuerzo titánico desplegado para ser distinta, moderna, autónoma, un ser que se basta a sí mismo y que descubre finalmente que no ha hecho otra cosa que mimetizarse, obedecer el mandato, situarse exactamente ahí donde se le asegure —como a todas, como a cualquiera— su cuota de amor. La adalid de la libertad interior, de la perversión mental, convertida en marioneta.

El escenario de la arrogancia se descascara. El tiempo será llamado como verdugo. Su sabiduría, su madurez pasional y su lealtad al hombre superior no le sirven para nada, salvo para transportarse, para introducirse en el corazón de la misma estrategia ilusoria de su doble, la savia juvenil, otra vez diecisiete años que permiten reiniciar el rito. Sólo que esta vez, Irene, no será la ungida sino la encargada de la trasmisión.

Éste será el entramado elegido por la autora para exhibir el proceso de revelación. Todas SUS libertades, todas SUS conquistas, todas SUS ideas, todas SUS miradas, tan ácidas y empequeñecedoras de lo que la rodea, no son sino el moldeamiento, el formato, el trabajo pigmaliónico de Alfredo, quien, ahora, parece cansado o decidido a recomenzar la labor creadora.

Liliana Heker nos enrostra el desmoronamiento de una nueva ilusión femenina: la mujer que ha deseado con toda su alma ser mujer, pero en su recorrido ese deseo siempre parece —como un destino inexorable— encontrar al hombre, el deseo del hombre que la hace mujer. Cuando Irene lo pierde SE pierde, enmudece, se paraliza. No sale de su casa, no se tira de los pelos porque aún le queda una pizca de orgullo.

¿Qué encuentra Irene Lauson en este vacío, en esta oscuridad del ser, que no sea ni la gravedad del ser de Teresa ni la levedad del ser de Tomás en la obra de Milan Kundera?

«Sólo sumergiéndose hasta el fondo en su propia condición de pecadora, solitaria, abandonada, puta, soberbia, sometida, perversa, manejadora, esclava del hombre, esclava de sí misma, rebelde sin causa, sólo hundiéndose hasta el fondo en su propia condición para hacerla florecer como a una especie deslumbrante y desconocida, sólo dándole forma a esta nueva especie con pasión, con odio, con infinito amor e infinita paciencia, una mujer hará surgir esa libertad extrema, esa locura de la imaginación y del pensamiento, que tal vez ALGÚN DÍA SERÁ SU PROPIO GENIO», es lo que propone Liliana Heker.

Hermoso himno que en su literaria sonoridad parece poner música a lo que José Lorite Mena sostiene: «Quizá lo más radical de este deseo consiste en que la mujer no puede ir hacia la mujer, no puede encontrarSE, sino haciéndoSE a partir de ella misma».

Sin embargo, y a pesar de que la autora concibe una Irene que se gana la vida con la informática, pero que, además y por sobre todo, escribe y quiere escribir, aun este acto

solitario, este bucear hasta lo más hondo de las entrañas, este despedazamiento de sí misma, aun en esto, Liliana Heker descubre las huellas del magisterio masculino. A continuación del largo párrafo que finaliza en «algún día será su propio genio», añade: «Y bien. A veces pienso que entre tanta cama y tanta palabra alada, la verdadera misión que quijotescamente se ha encomendado Alfredo, es la de despertar esa RARA AVIS, eso que aún duerme o se desperezа debajo de tanto sueño adolescente. No sólo es posible con las mujeres, claro. Un muchachito frágil aún sin forma, también puede ser moldeado, impulsado a hacer estallar la singular fuerza oculta que atesora, pero, ¿en todas sus posibilidades?»

En el relato no hay lágrimas, en el tono escogido tampoco. Los riesgos del melodrama son sorteados con exquisita soltura. Tanto en la pintura de los personajes como en la narración misma, Irene tenaz y ferozmente se arranca de todo parecido, de la más mínima traza de alguna feminidad pegajosa y chirle como la de *Un tranvía llamado deseo*. También de cualquier grandilocuencia. Cada vez que los héroes pretenden tomar alturas desmedidas, la amplitud del registro recobra su medida. La farsa, la ironía, el lunfardo o el humor los humaniza. Alfredo, mezcla de Tolstoy y Óscar Casco. Irene, de La Pasionaria y Periquita. Thomas Mann y Agustín Lara. El drama en letra de bolero.

El tema de la carencia es invocado con humor. Alfredo, huérfano de madre, ella, de padre.

—Ah, eso no es nada. Las madres, mal que mal, son todas iguales...
—Un cacho de pan —dice él.
Eso la enloquece. Este hombre sabe de todo, nada de lo humano le es ajeno.
—No me diga que conoce ese tango tan espantoso.

No obstante, sorteando el riesgo con profesionalidad la orfandad se reitera, reaparece por medio de la leyenda del náufrago, caricaturizada en la anécdota que sostiene todo el relato: el regalo del treinta cumpleaños. Un regalo autoadquirido.

Hay una orfandad defendida, asumida con ferocidad, declamada por esta *nouvelle femme* que rompe lazos con todo modelo del pasado, aun el de la maternidad. Pero esta proclama, se metamorfosea, se transfigura en una carencia más auténtica en el magistral capítulo final, pieza antológica de este deslumbrante trabajo de apropiación, de reconocimiento, de descubrimiento del ser femenino, cuando Irene enloquecida de dolor y abandono, habiendo quedado sin las manos de Alfredo que fraguaban su sentir, y sin sus palabras que daban sentido a sus actos, se anima a salir y descubrir el mundo y los hombres desde ella.

Que de nada le valdría ahora fingir inexperiencia y candor porque si algo iba a salvarla, si algo algún día iba a redimirla de sus vacilaciones y de su cobardía y de su soberbia y de sus traiciones, era el tomar toda esa carga pavorosa sobre sí misma; aceptar sus años y lo que había aprendido en sus años y aun esta curiosa sabiduría diestramente comunicada a un desconocido que allá arriba, tendido, librado a sí mismo, ¿qué estaría pensando, en qué ignoradas ensoñaciones se estaría hundiendo mientras con lentitud, casi con ternura, le acariciaba la espalda?

Éstas son casi líneas finales. El libro concluye en un comienzo, en el comienzo del destramado, de la ruptura con la fascinación de la mentira. Ella No Sabe Todo sobre

los hombres, ella No es el bálsamo de las heridas de la orfandad del otro, ella No es la gallina que pone huevos y se los come. Ella ha sido y es, simplemente, como todas, la que se embriaga con palabras, la que sigue los mínimos giros del razonamiento, la que computa en su memoria infalible el tesoro de los detalles, pero no para saber más o para usar ese saber, o vaya a saber para qué, sino y sólo para que EL esté orgulloso de ella.

—¿Vio, mi elefantito negro? —dice—. ¿Vio las cosas que saben las mujercitas de Etchart?

Irene apenas tiene tiempo de reparar en una mujer espléndida cuando la voz baja y amenazante de Alfredo la pone alerta.

—Yo no tengo mujercitas, Ram. Y habrá notado que Irene Lauson se tiene muy bien a sí misma.

Ése es su alimento, su savia vital, toda su inteligencia al servicio del exhibicionismo más servil, más elemental, toda su agudeza en el razonamiento simplemente para olfatear el camino correcto y así asegurarse recibir la ración diaria.

En esto consistía su gran sabiduría sobre el tema hombres, estar pendiente de sus deseos.

El relato se clausura con un enigma. En el desencuentro con ese otro cuerpo que la acaricia y que le es tan extraño, allí, Irene parece tocar las notas de su interior, de su ser, de su identidad, de su saber. ¿Encuentra al mismo tiempo alguna calma a su desasosegado destino de náufrago en el mundo?

Otro argentino, otro escritor, también reflexiona obstinadamente sobre su conflictiva identidad: «En ese irremediable desgarramiento entre los ásperos dictámenes de la historia, la fugacidad de la mentira y la perpetua presencia del sinsentido, esta necesidad de ser es mi equipaje», dice Arnoldo Liberman en *La fascinación de la mentira*, «Y mi equipaje es la apuesta del júbilo frente al fraude de la verdad. No es más que eso, pero en algunos ciertos instantes lo es todo», concluye.

Liliana Heker, también pone fin a su confesión con un escueto: «Fui feliz». ¿Quién o qué goza en Irene? ¿La Verdad del ser y el abandono del parecer? ¿En esto consiste, en algunos instantes que son todo, el júbilo del tránsito entre la muñeca y la mujer?

Emilce Dio Bleichmar

Del Antiguo al Nuevo Régimen*

Esta edición de la Academia de la Historia de Venezuela nos brinda la oportunidad de disponer en un solo volumen de una docena de artículos de Alberto Gil Novales publicados entre 1977 y 1985. Textos diversos y dispersos, y en general poco accesibles, estos trabajos constituyen una valiosa fuente de reflexión y de documentación sobre el tema que da título a la obra.

En el bloque de los artículos de carácter teórico se encuentran los titulados «Del Antiguo al Nuevo Régimen en España» —que abre el fuego—, «Ilustración y liberalismo en España», «El problema de la revolución en el liberalismo español (1808-1868)» y «Las contradicciones de la revolución burguesa española», que cierra el libro y sirve de conclusión. Varios e importantes son los problemas históricos que se ventilan en estos artículos: cómo y cuándo triunfa la revolución burguesa en España, cuál es el papel de la Ilustración en el tránsito a la sociedad burguesa, cuál la combinación de fuerzas sociales y políticas que hace posible el cambio al nuevo orden social.

Lejanos ya los tiempos en que se veía en el reformismo dieciochesco una auténtica revolución burguesa, Gil Novales entiende que la Ilustración española fue un fenómeno vinculado a los estamentos dirigentes del Antiguo Régimen —aristócratas, eclesiásticos, funcionarios—, que estimularon una puesta al día del sistema mediante una aplicación *controlada* del programa ilustrado. De ahí que los grupos dominantes actuaran a la vez como acicate y freno de la modernización del país. Había ansia de reformas, pero también un miedo extraordinario a llevarlas demasiado lejos. Arduo problema, porque, con todas sus limitaciones, la Ilustración iba a generar expectativas de cambio no deseadas por el poder. Cree Gil Novales que ese difícil equilibrio entre el espíritu de reforma y el temor a sus consecuencias últimas se rompe muy pronto a favor de lo segundo, y que ya en 1776, con la detención de Olavide, se pone de manifiesto la facilidad con que el poder recurre a la represión en casos considerados extremos. Este hecho anticipa, a su juicio, uno de los rasgos distintivos de la revolución burguesa en España: la persecución de aquellos comportamientos que supongan una concepción excesivamente democrática del cambio social. En todo caso, ese período excepcional que es la Guerra de la Independencia va a permitir que la Ilustración rompa el techo marcado en años anteriores por las estructuras del Antiguo Régimen. La revolución liberal, dice Gil Novales, completa la obra de la Ilustración, aunque hereda también algunas de sus carencias. Y una de ellas es la renuncia de la burguesía española a asumir un papel protagonista en *su* revolución. Ya Gonzalo Anes señaló la escasa representación de la

* *Alberto Gil Novales,* Del Antiguo al Nuevo Régimen en España, *Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Estudios, monografías y ensayos, Caracas, 1986, 312 pp.*

burguesía entre los socios de las sociedades económicas, junto a la inexistencia de corporaciones de esta naturaleza en ciudades de fuerte actividad comercial. El fenómeno se repite en las Sociedades Patrióticas, institución fundamental en la difusión del liberalismo durante el Trienio. Según una estadística provisional elaborada por Gil Novales, sólo un 1,66 % de los miembros de las sociedades patrióticas pueden propiamente considerarse representantes de una moderna burguesía, frente a un 22,9 % de militares, un 8,5 % de empleados, un 7,45 % de elementos de las clases medias y un 7 % de eclesiásticos. Son, pues, otros grupos sociales los que tiran del carro de la revolución, mientras una burguesía débil y acobardada por el fantasma del jacobinismo opta por pactar con la aristocracia y la corona la liquidación del Antiguo Régimen. El precio político de la operación sería el sacrificio de gran parte del programa democrático de la revolución liberal. «La burguesía española —concluye el autor— perdió su hora, no acudió a la cita histórica y, en consecuencia, emprendió un camino más largo, congraciándose en el absolutismo, el moderantismo, la monarquía y todos los despotismos de los siglos XIX y XX.»

Otros capítulos del libro ilustran algunos aspectos de este proceso tanto en la lucha política como en la actividad cultural y en la evolución de las mentalidades. El papel del pensamiento y de la ciencia en el cambio social se analiza en el artículo titulado «Ilustración y materialismo en España: *Las Cartas a Leocadia,* de José Joaquín de Clararrosa», en el referente al concepto de Academia de Ciencias en la España dieciochesca —y envés de los anteriores— en el que se dedica a documentar la influencia que las *Reflexiones sobre la Revolución francesa* de Burke ejercieron en nuestro país. Tal vez en el artículo sobre las Academias podía haberse tenido en cuenta la frustrada iniciativa del gobierno de José I de crear una gran Academia Nacional, formada por especialistas en las más diversas áreas del conocimiento, y que debía colmar la aspiración dieciochesca de una sola corporación que comprendiera todos los saberes humanos. Frente a los avatares de la alta cultura, el estudio sobre la imagen de Napoleón en España hasta mediados del siglo XIX muestra la evolución de la sensibilidad nacional —al menos de los sectores letrados de la sociedad— ante la figura del Emperador. Idéntica aproximación a la conciencia histórica del país encontramos en el trabajo sobre el impacto de la emancipación americana en las elites españolas durante el Trienio.

En el capítulo titulado «Revolución francesa y liberalismo español» quedan patentes las reservas con que nuestros liberales acogieron las enseñanzas políticas de la Revolución, principalmente de su etapa jacobina. Sobre la posibilidad de que existiera o no jacobinismo en España medita el autor en diversos pasajes de la obra. A falta de una madura reflexión historiográfica, la cuestión tiene que quedar abierta, si bien algunos autores han puesto ya de manifiesto los inconvenientes de convertir al liberalismo exaltado en una suerte de jacobinismo a la española. El propio Gil Novales vuelve a recordar aquí un gráfico comentario de Antonio Puigblanch en sus *Opúsculos gramático-satíricos:* la especie jacobina era tan común en España como podía serlo el mamut o el elefante.

Completan el libro sendos apartados sobre dos episodios revolucionarios: las intentonas liberales que se desencadenan entre 1830 y la muerte de Fernando VII, y el movimiento juntero en Andalucía en 1835, fenómeno este que lleva a Gil Novales a califi-

car muy negativamente el papel que las juntas tuvieron, desde 1808, en la historia de la revolución española.

Estos doce artículos amplían y enriquecen anteriores investigaciones de su autor, y le acreditan una vez más como uno de los mejores conocedores de la época. Son páginas llenas de fina erudición, inteligencia y buen gusto. Un modelo de cómo pensar y escribir la historia.

Juan Francisco Fuentes

El negociado de la psique

No debe llamar la atención que el espiritualismo tradicional, por designarlo de alguna manera, clame contra lo que entiende por burdas concepciones materialistas y considere en su vía religiosa y teologal que el cuerpo no es más que una cloaca perecedera indigna por sí sola de ni tan siquiera concebir la complejidad. Está en su derecho.

Este espiritualismo procede de la intuición, de la necesidad trascendente, de la esperanza gratificadora y de una trama ilusoria que lo somete todo a los valores eternos de un finalismo excelso e inmutable. Saltó, por decirlo así, de la ignorancia de la caverna a la infinitud de la revelación. Discurrió de las supersticiones y el amasijo costumbrista institucionalizado a la personalización de la divinidad protectora, a sentirse amado bajo la mirada de una presunta conciencia cósmica.

Luego se gestó otro espécimen, el de la razón, en su vertiente filosófica, experimental, científica, que lanzó al hombre —si bien necia y maravillosamente enorgullecido y al mismo tiempo destronado como rey de la creación por las constataciones de Galileo, Bacon, Darwin, Freud, Marx, Nietzsche— a vagar enfermo de soledad por los espacios vacíos, armado, eso sí, de eficiencia técnica, y aquello que tenía por base el misterio y la invocación gratuita de potencias superiores y mágicas dispensadoras de consuelo y remedos explicativos de la existencia humana llegó a degradarse en una noción del mundo sólo inefable e insuficiente, reñida con la crueldad fría de la «lógica» e incluso simplificadora de la verdadera grandeza latente en la orfandad.

De religión cristiana, cartesiano, colaborador de Popper, es preciso detenerse en el neurólogo sir John C. Eccles como representativo de una nueva aventura del pensamiento en el ansia de reivindicar las propiedades tradicionales del alma sin renunciar

a las conquistas de la ciencia, mejor dicho, desde las propias conquistas de la ciencia. Eccles pronunció dos series de conferencias en la Institución Gifford de Edimburgo, que posteriormente aparecieron en libros, *The Human Mystery* y *The Human Psyche,*[1] entregadas a los problemas derivados de la relación cerebro-mente. Va de la descripción estructural del cerebro, sus funciones fisiológicas, y de una crítica de la concepción materialista de la mente —mayoritaria hoy en el seno científico— a las prerrogativas de la psique y a la serie de valores que no encuentran acomodo en la citada teoría materialista, tales como el libre albedrío, los ideales, el sentido de la belleza, la amistad, el amor. Eccles pone de relieve la supremacía de la «naturaleza espiritual» del hombre a través de lo que denomina instrumentalmente la «dualidad interaccionista» y desemboca psiconeurológicamente en la teología natural (o aproximación a Dios por los principios de la razón), a caballo de los grandes enigmas de nuestra naturaleza y destino.

El materialismo en la interpretación de las relaciones cerebro-mente equivale a otorgarle predominio total al cerebro orgánico, mientras Eccles y la escuela que representa preconizan que mente y cerebro son entidades independientes, aunque de algún modo actúan entre sí, más como flujo de información que de energía.

Discusión primordial, vieja como el mundo y apasionante. Los elementos en juego determinan, por el lado materialista, que el hombre es un producto del azar y la necesidad (título del conocido, pesimista y audaz libro de Monod, inspirado a su vez en un apotegma de Demócrito), que no hay propósito central, ni valores absolutos, y Dios ha muerto (parafraseando a Nietzsche); la agresividad del ser es innata y resultado inevitable de su constitución hereditaria, el altruismo es egoísta y falaz y la ciencia ha desvirtuado la religión. Por el otro lado, pero sin abandonar la ciencia como método de conocimiento —es la novedad—, la psique es una categoría independiente del cerebro, la evolución va guiada por impulsos distintos a los que sugiere el azar, existe el altruismo, la agresividad es más producto de educación y aprendizaje que congénita, y la creencia en los sistemas de valores tiende a la búsqueda de un «orden central» que presupone el bien. Este dualismo interaccionista se compromete con los valores supremos (verdad, bondad, belleza) e intenta descubrir el sentido trascendental de la existencia.

Controversia milenaria. La primera fórmula ya se encuentra en el socratismo de Platón. La *psyché* griega, la psique platoniana, es el término que Eccles pone de nuevo en circulación para poder inhibirse de las degradaciones modernas sufridas por la palabra sinónima «alma» y de su uso inmoderado y convencional.

En el estadio tradicional religioso el problema aparece minusvalorado desde el momento en que los instrumentos de indagación no tienen más alternativa que la recurrencia al artículo de fe, pero con Eccles y su movimiento cambia la cuestión.

[1] *Publicado éste en castellano por Tecnos,* La psique humana, *con traducción a cargo de Carmen García Trevijano y la colaboración de J. Cabrera y A. Jiménez, una labor ciertamente a destacar. El libro, en esencia, refleja la controversia que desde la propia esfera científica trata de reotorgar a la psique o alma humana sus valores tradicionales, en oposición a la mayoritaria teoría materialista de la mente. Junto al carácter social de la «teología de la liberación», este otro aporte de la teología natural salido del laboratorio y el escalpelo supone o debería suponer un estímulo a otros planteamientos acaso rezagados en la ortodoxia institucionalizada.*

La actitud materialista progresó hacia el agnosticismo a medida que la investigación experimental, el raciocinio y la verificabilidad revelaban incógnitas y supersticiones con el descubrimiento de las leyes del universo y la conformación antes secreta de los órganos del cuerpo, camino de reducirlo todo tras la Gran Explosión a un compuesto de átomos, fluidos y gases que se combinan para la gestación de la vida. Cambia la cuestión en la medida en que se asume con rigor el proceso científico y, a pesar de ello, se insiste en preservar las categorías tradicionales de la espiritualidad humana. Es más: se bordea científicamente la esperanza en la «inmortalidad del alma» y la posibilidad de que el mundo responda a un Designio mayor. Dijo un Nobel de Física, Heisenberg, que si llegara a extinguirse la «luz direccional» que la fe lanza sobre el *orden central*, la humanidad sería testigo de cosas terribles. El aserto pierde algo de valor si se tiene en cuenta que la humanidad ya ha sido testigo de cosas terribles. ¿Más cosas terribles quedan? Por lo visto, la terribilidad no tiene fondo. Y añadió Eccles: «Todos y cada uno de nosotros estamos firmemente convencidos de tomar parte en la acción de un drama inimaginable y sobrenatural. Tenemos que poner toda la carne en el asador para representar bien nuestro papel. Y luego a esperar con serenidad y alegría las revelaciones futuras de lo que nos está reservado tras la muerte».

Aunque no se esté convencido ni se aguarde nada, porque la muerte es la disgregación de lo que permite reconocer al ser vivo, impresiona la aproximación técnica y psiconeuronal al conflicto de la mente y el cerebro y a la siempre inquieta nostalgia (y necesidad) de lo trascendente. Ya no se trata sólo del simple artículo de fe. Impresiona que por conducto de laboratorio, empirismo e investigación de los córtex sensoriales y los módulos celulares en su misterioso quimismo, lejos del énfasis poético y las gratificaciones del mito, una sección del altisonante orgullo científico haya salido indemne del deslumbramiento racional y retorne a la esperanza del sentido cósmico.

¿Es que han llegado la sabiduría humana y su punta de lanza científica a un recodo suprahistórico? ¿Se trata de una estrategia ética mucho más inteligente que la propia verdad? Los sacerdotes de bata blanca descubrieron las leyes físicas, el silencio de las esferas, el átomo, la célula, el inconsciente, la sentimentalidad del animismo. Ahora quizá la mayor grandeza consista en descubrir también científicamente, y no sé si con carácter expiatorio, la moral disuasora y a Dios. El negociado de la psique, el más hondo y oscuro, ofrece estas particularidades.

Eduardo Tijeras

La sátira y lo grotesco en la España del siglo XVII

La fisonomía de nuestra historia literaria cambia con cierta lentitud pero con notable firmeza. Estamos ya bastante lejos no sólo de aquella historia de grandes autores sino de una historia que se limita a lo que pudiéramos llamar alta literatura o literatura de calidad. Formas y géneros que durante mucho tiempo han estado relegados a calificaciones y estudios marginales ocupan un lugar cada vez más importante y pueden conducir a un cámbio sustancial en la configuración que nuestra historia literaria posee.

La literatura de carácter popular, los géneros satíricos y humorísticos, la presencia de lo grotesco, son algunos de los rasgos que contribuyen a estos cambios. Recientemente han aparecido dos libros bien diferentes tanto por su calidad cuanto por su objeto concreto que plantean esta problemática, el de Henryk Ziomek, *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro,*[1] y el de Mercedes Etreros, *La sátira política en el siglo XVII.*[2]

Repito que se trata de libros diversos que, no obstante, ofrecen un punto de contacto: su atención a aspectos considerados como no sustanciales, e incluso marginales, en nuestra literatura del siglo XVII. Ziomek atiende a la presencia de lo grotesco en la producción literaria del barroco peninsular, quizá con una metodología un tanto empirista y descriptiva que obtiene sólo resultados muy elementales. Mercedes Etreros lleva a cabo un análisis detenido, sugerente y extraordinariamente bien documentado de la sátira política dispersa en manuscritos poco o nada estudiados. Su importancia no radica sólo en suministrar un material precioso para comprender el proceso histórico, político y cultural del siglo XVII, lo que ya sería mucho, sino en apuntar unos criterios y aportar un material que ayudan a perfilar mejor nuestra historia literaria en general y la de la sátira en particular.

A pesar de sus diferencias y de su distancia hay un punto concreto que permite conectar ambos libros: lo grotesco. Lo grotesco es el tema central de Ziomek y uno de los asuntos que adquiere un perfil más preciso en el libro de Mercedes Etreros. Ziomek introduce su estudio con un análisis de lo grotesco que es a todas luces insuficiente —y de esa insuficiencia se resiente toda la exposición posterior—. Grotesco es lo inaudito, fantástico, monstruoso, exagerado, grotesco es lo ridículo y lo caricaturesco. Apunta un aspecto importante pero no saca partido de su apreciación: «En la naturaleza del hombre hay algo que se resiste y se rebela contra el predominio del orden y de la sime-

[1] *Madrid. Alcalá. 1983.*

[2] *Madrid. Fundación Universitaria Española. 1983.*

tría. A tenor de una exigencia interior, el ser humano trata de situar lo derecho junto a lo torcido, lo amado al lado de lo que odia, lo risible parejo con lo ideal, lo tortuoso de la mano de lo diáfano, buscando en todo ello lo anormal. ¿Qué es lo que persiste en esta atracción por lo poco armonioso, por lo discordante? Aunque su reacción frente a lo discordante no es favorable, el hombre se siente atraído hacia ese objeto por el regusto de estremecerse de nuevo» (p. 13).

Ahora bien, es necesario dar un paso más y analizar lo grotesco, su naturaleza, en la obra literaria, precisar cuál es la índole de su estructura estética y poética. Ziomek se mantiene en un nivel muy elemental: pasa revista a los motivos o temas grotescos que aparecen en las obras más conocidas de la literatura española del Siglo de Oro. Poemas y comedias, prosa caballeresca y satírica desfilan rápidamente por sus páginas sin que distingamos nunca entre lo grotesco como resultado de la falta de habilidad de su autor y lo grotesco que es elemento fundamental y positivo de autores como Quevedo o, en diferente medida, Cervantes. Ciertamente, muchos de los recursos del teatro de la época, el exceso de sangre y muertes, de venganzas y horrores, pueden, todos ellos, ser rasgos grotescos, pero es un grotesco negativo, bien distinto del que, como columna vertebral, recorre el *Buscón* o *La hora de todos.*

Esta falta de precisión se hace evidente en su conclusión final: «La noción de lo grotesco se aclara con variadas definiciones acompañadas de un variado surtido de ejemplos. Este término se refiere a cualquier cosa o idea que exceda lo regular o lo normal, incluyendo las cosas que no pertenecen al mundo ordinario, o sea, las no comprendidas. Las ideas, la gente, los objetos de que están incongruentemente compuestas o mal proporcionadas, caben dentro del género que abarca lo fantástico, ridículo, risible, caprichoso, extraño y extravagante. Lo grotesco abarca hasta elementos groseros, de mal gusto, con crudos detalles de la vida. Es entre otras formas, una forma de escribir, pintar o esculpir, que invierte las asociaciones comunes de nuestro vocabulario conocido, o sistema de símbolos al fundir incongruencias. Su propósito final no es la risa —aunque la risa puede ocurrir— sino la realización de una nueva y transcendental perspectiva con la cual el autor podría identificar una situación una vez que las presuposiciones forenses resultan débiles para este propósito» (pp. 207-208.)

Quizás hubiera sido necesario investigar más rigurosamente en qué consisten «inversión» y «extrañamiento», cuál es el procedimiento literario que permite articular ambos mundos, cómo se lleva a cabo, en el dominio de la obra, esa nueva y transcendental perspectiva...

La perspectiva con que Mercedes Etreros aborda la sátira política del siglo XVII tiene, entre otras, la virtud de contribuir a situar en su lugar adecuado muchas de estas cuestiones. La autora no se limita a considerar la sátira como un documento social y político, que también lo es, sino ante todo como un texto que posee entidad propia. Apoyándose en la concepción de Noël Salomon,[3] concluye que si los textos satíricos «concretan la *weltanschaung* de un grupo social, esa *weltanschaung* debe estar presente no sólo en la ideología que reflejan los textos, sino que sus estructuras, sus factores ex-

[3] *Noël Salomon,* Algunos problemas de sociología de las literaturas de la lengua española, *en AA.VV.*, Creación y público en la literatura española, *Madrid, Castalia, 1974.*

ternos, también responden a ella. El texto no es nada extrasocial y tiene existencia sólo en cuanto es un hecho más de la realidad. Ahora bien, ese texto se constituye como tal por medio del lenguaje, que a su vez está vinculado con el proceso histórico» (páginas 121-122).

El planteamiento de Mercedes Etreros confiere a la sátira una posición que para muchos puede resultar inesperada: no es ya un texto de baja calidad literaria, una deformación de textos más o menos canónicos, es, ahora, un texto con entidad propia, expresión de un grupo social, como lo son otros, y no por su contenido ideológico sino por su misma estructura. Los problemas que a la luz de esta perspectiva se plantean son numerosos. En primer término, la estricta relación entre texto y grupo social, así como la articulación de esa estructura textual con la correspondiente a otros grupos sociales, con la «alta» literatura, por ejemplo; después, también, la posible incidencia de la sátira popular sobre formas satíricas no populares, su apropiación por éstas, etc.

En este punto me permitiré señalar que las bases teóricas de que se reclama la autora, Noël Salomon, no son suficientemente precisas para ajustar adecuadamente las preguntas y las posibles investigaciones que suscitan. Las tesis de Salomon son en este punto excesivamente generales para dar cuenta del problema planteado y pueden derivarse tanto hacia un sociologismo ingenuo cuanto hacia una sociología de la literatura que, más compleja, no logra sin embargo conectar firmemente la estructura del texto con la índole del grupo social. Por otra parte, la utilización de una categoría como *weltanschaung* o «concepción del mundo» tiende a plantear el asunto más en el campo del contenido que en el de la estructura textual: quizá lo más interesante es investigar la posibilidad misma del nexo entre grupo y estructura textual o, si se quiere, entre «concepción del mundo» del grupo y estructura textual, teniendo en cuenta que aquella no es previamente al texto que la pone en pie, objetivándola, realizándola socialmente.

Sugiero que puede encontrarse una base teórica más firme en las aportaciones de un autor que la autora cita en las páginas finales, anteriores al «corpus documental»: Mijaíl Bajtín. Al establecer la evolución de la sátira en el siglo XVII afirma que en las últimas décadas reduce sus formas de expresión a dos tipos de lenguaje, el que siguiendo a Bajtín puede denominarse carnavalesco, cuyas imágenes son formalizaciones grotescas de una visión del mundo, y, en segundo lugar, un lenguaje convencional que en los momentos avanzados del siglo aparece como cliché desgastado, cuyas imágenes constituyen una acumulación de formas preexistentes, lexicalizadas y con un valor concreto, limitado en cuanto a su función expresiva (pp. 203-204).

La mención de Bajtín al hablar de una sátira carnavalesca es obligada. Su estudio sobre Rabelais es fundamental en este punto, si bien puede encontrarse una base teórica más amplia, capaz de articular un estudio de la sátira y el lenguaje popular (no sólo literario, siquiera verbal, también visual) en las tesis que desarrolló en numerosos artículos, publicados de forma antológica,[4] o en las que fueron publicadas a nombre de su discípulo V. N. Voloshinov con el título *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*.[5]

[4] *M. Bakthine.* Esthétique et théorie du roman. *París. Gallimard. 1978.*

[5] *V. N. Voloshinov.* El signo ideológico y la filosofía del lenguaje. *Buenos Aires. Nueva Visión. 1976.*

Cuando Bajtín y Voloshinov afirman que la ideología del signo no puede estar divorciada de la realidad material del signo y que éste, a su vez, no puede estarlo de las formas concretas del intercambio social, sientan las premisas para defender su tesis de que la comunicación y sus formas concretas no pueden estar disociadas de las bases materiales/sociales, lo que conduce de inmediato a un análisis de las formas literarias en cuanto formas significativas de carácter social. En este contexto, la obra de Rabelais y, primero, la sátira carnavalesca cobran una dimensión inesperada.

Viene todo esto a cuento no tanto de una crítica del libro de Mercedes Etreros cuanto del diálogo que su investigación suscita: la necesidad de desarrollar una base teórica sobre la que fundamentar los análisis del lenguaje popular, tanto verbal como visual, y su articulación con los lenguajes no populares, todo lo cual permitirá proporcionar una nueva fisonomía a nuestra historia de la literatura y el arte.

Mercedes Etreros analiza la sátira a partir de tres factores fundamentales, el autor, el receptor y el texto, dedicándole a este último mayor y más pormenorizada atención. El autor de la sátira, incluso cuando ésta tiene un tono popular, no tiene por qué ser popular: son personas concretas, muchas veces de difícil localización, que conocen aspectos singulares de la actividad política a la que tratan de satirizar. La autora infiere de la autoría popular una serie de características tanto temáticas cuanto formales que resultan relevantes: en las sátiras «salidas» del pueblo «no se da la invectiva y los temas son tratados deslavazadamente, quedando por lo general mezclados con los sociales (caso que difícilmente se encuentra en los otros autores), y dándose la continua recurrencia a la comparación»; por lo que respecta a la forma, «recurren por lo general al verso de arte menor y acentúan las características de rima y ritmo, a través de las que el pueblo siente la ''literaturidad''» (p. 77). Pero muchas veces, creo, esto que podría ser entendido, y no por la autora, como un aspecto peyorativo —la falta de concreción en el objeto satirizado, el recurso a una «literaturidad» convencional—, ofrece consecuencias imprevistas y positivas: la generalidad misma del objeto satirizado y de las formas en que la sátira se vehicula, muchas veces torpemente realizada, conduce a un planteamiento también general de la realidad social y política, que se convierte, objeto satirizado, en verdadero negativo del orden establecido.

Este sentido popular de carácter generalizante se pone igualmente de relieve en el juego que dan personajes arquetípicos como *Perico* y *Marica,* «los hermanos de Carabanchel que en sus múltiples jornadas a y desde la corte pormenorizan todos los acontecimientos políticos que en España se producen. Opinan, discuten, comentan, no sólo entre ellos, sino con algunos compadres, como el Sacristán Chapado, el cura y alcalde de Carabanchel, vecinos de Parla, etc.» (p. 97). La inclusión de un personaje-filtro, que introduce una perspectiva o punto de vista peculiar, en este caso popular, es un rasgo que caracteriza a la sátira y llega a convertirse en eje sobre el cual gira el discurso satírico, pero también la recepción del texto, su virtualidad e incluso su estilo. Lo propio, y por ello me inclino a ver en la sátira popular algo más que lo jocoso-informativo, es la introducción de ese prisma de distorsión, y muchas veces de inversión, que hace ver las cosas sociales y políticas con un enfoque diferente al convencional y establecido, lo que contribuye a poner en solfa los valores dominantes y crear un estado de ánimo escéptico respecto de instituciones, personas, organismos, etc.

Los siglos XVIII y XIX continuarán desarrollando este procedimiento, haciéndolo cada vez más complejo, introduciendo en él no sólo rasgos populares sino, en muchas ocasiones, aquellos que son propios de una «literaturidad» pasada, a fin de aunar lo popular con lo tradicional y arcaico, configurando parodias más brutales en cuanto que introducen mayor tensión respecto de lo parodiado. El esperpento llevará el procedimiento hasta sus últimas consecuencias, pero antes será utilizado por Gallardo y por Miñano, no lo despreciarán Larra ni Modesto Lafuente ni, en general, los grandes satíricos del XIX.

Mercedes Etreros lleva a cabo también, como ya he indicado, un atento estudio del texto de la sátira, del origen de sus formas, de sus recursos, distinguiendo entre aquellos que proceden del mundo clásico, del horizonte medieval, del siglo XVI, o los que están en inmediata relación con la literatura del siglo XVII, todo lo cual le permitirá rechazar el tópico de la sátira como texto de baja calidad, pues, en su opinión, «posee lenguaje elaborado, artístico, basado si se quiere en un fondo general de formas fijadas literariamente o por la tradición popular, pero que le llevan a un nivel de expresión digno de consideración por estar funcionando dentro de los esquemas de su momento» (p. 196).

Valeriano Bozal

Fichas americanas

La teoría poética de César Vallejo
Julio Ortega
Del Sol, Estados Unidos, 1986, 142 páginas.

El crítico peruano Julio Ortega tiene una obra probada por la insistencia y el tiempo, que recoge títulos tan capitales de la especialidad como *Figuración de la persona, La contemplación y la fiesta* y *Relato de utopía,* aparte textos de invención poética y narrativa.

Por diversas razones, Vallejo ha sido una frecuentación ineludible para Ortega y, ahora, a cincuenta años de muerto un poeta mayormente póstumo (en cuanto a lecturas y relecturas, quiero decir), su paisano le dedica un entero libro centrado en la categoría de persona poética, de sujeto de la enunciación poética que se convierte en sujeto del enunciado.

Ortega describe el proceso que lleva del yo poético supuestamente confesional romántico-modernista, al cuestionamiento de la persona que «dice» la poesía de Vallejo, para concluir en el tramo en que el discurso, en su materialidad, es el sujeto. En este lugar se abre la auténtica historicidad del poeta, que es el proyecto dominante de la poesía en nuestro siglo.

En torno a César Vallejo
Antonio Merino (editor)
Júcar, Madrid, 1988, 346 páginas.

A medio siglo de la muerte de Vallejo, el corpus de sus lecturas comporta ya una literatura mayor, en extensión; que la parca obra del peruano. Es hora, pues, de ordenarlo, revisarlo y someterlo a una saludable relectura. Por ello resulta utilísimo, para todo intento de vallejismo, un libro como el presente, que recoge aportes variados en cuanto a su talante, época, pretensiones científicas, puntos de vista, conclusiones. El lector se podrá hacer cargo, en un número razonable de páginas, de lo que Vallejo ha hecho decir y lo que le han hecho decir sus críticos en estas décadas.

Merino colecta trabajos de César González Ruano, Carlos Meneses, André Coyné, Hedvika Vydrová, Julio Ortega, Jean Franco, James Higgins, Víctor Fuentes, Raúl Castagnino, Stephen Hart, Keith Mac Duffie, Américo Ferrari, Alain Sicard, Julio Vélez, Saúl Yurkievich y el propio editor.

Lector, sociedad y género en Monterroso
Wilfrido H. Corral
Universidad Veracruzana, Jalapa, 1985,
228 páginas.

La obra del guatemalteco Monterroso (Augusto), afincado en México desde los comienzos de su carrera y perteneciente, de hecho, al mundo de la literatura mexicana, ha suscitado problemas de epistemología crítica bastante agudos. Como Felisberto Hernández, como Macedonio Fernández, como Ramón Gómez de la Serna, se lo ha destinado al áureo infierno de los «escritores inclasificables».

El proyecto de Corral es, por el contrario, analizar las constantes de la narrativa monterrosiana, a partir de un elemento privilegiado, es decir, la relación de autonomía autor-lector que Monterroso plantea desde siempre, adelantándose a los enfoques teóricos de la deconstrucción y la estética del lector, tan de moda en estas semanas.

Corral divide su búsqueda en capítulos referidos a los «macrotextos», es decir a los libros que señalan nudos en la obra de Monterroso. Se apoya en un robusto caudal de lecturas y acredita la diversidad de términos técnicos a que apela en su minuciosa lectura.

Semana de autor Arturo Uslar Pietri
Cultura Hispánica, Madrid, 1988,
122 páginas.

En las ya tradicionales semanas de autor del ICI, la primera de diciembre de 1986 fue dedicada al escritor venezolano Arturo Uslar Pietri. Como se sabe, estas semanas reúnen a una serie de especialistas en torno a un destacado intelectual americano, en Madrid, o a un español, en alguna capital americana.

La obra de Uslar, frondosa y variada, cubre géneros diversos (la poesía, la novela, la historia, el artículo periodístico) y da mucho juego a los asaltos críticos, las lecturas múltiples y encontradas, las revisiones. Los temas abordados han sido las relaciones entre el intelectual y la política, el periodismo, el realismo mágico y la identidad americana. Participaron Jesús Aguirre, Carlos Luis Álvarez, Inocencio Félix Arias, Santiago Castelo, Salvador Clotas, Teodosio Fernández, Francisco Fernández Ordóñez, Salvador Garmendía, Pere Gimferrer, José Manuel Pérez Prendes, José Prat, Jorge Rodríguez Padrón, Fanny Rubio, Antonio de Senillosa, Ignacio Sotelo y Luis Suñén.

El «Rinconete y Cortadillo» en la encrucijada de dos siglos
María Esther Silberman
Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán,
1981, 79 páginas.

Cervantes, iniciador, junto con pocos nombres más (Rabelais, Defoe, Shakespeare) de la modernidad literaria que llega hasta nosotros, incita a la constante reactualización de sus lecturas. Técnicas narrativas,

nociones teóricas de textualidad, criterios de verosimilitud, correspondencia de la literatura cervantina y la era de la crisis barroca española, vuelven y revuelven en la lectura de los especialistas.

Silberman aborda esta novela ejemplar desde diversos ángulos: la narración como imagen de la Sevilla de su tiempo, lo verosímil, el humorismo cervantino, la picaresca, la edad conflictiva reflejada en el texto y el conflicto entre las ideologías contrarreformista y erasmista en el espacio cervantino. Completan la entrega una selección de textos y un par de bibliografías.

Introducción a Macbeth
María Luisa Oehler
Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán,
1982, 92 páginas.

El infinito Shakespeare, como corresponde, sigue siendo nuestro contemporáneo, como lo fue de nuestros antepasados. Por ello se lo ha adscrito a las más modernas corrientes de pensamiento y no han faltado existencialistas que vieran en su sombrío pesimismo un antecedente de la filosofía de la nada.

Oehler prefiere contradecir algunos tópicos y hacer una descripción histórica de Shakespeare, a través del ejemplo puntual de *Macbeth*. Se trata de un típico escritor isabelino inglés, que hereda una cosmovisión cristiana medieval, sumergido, a partir de tal herencia, en la crisis que desencadena el comienzo de la modernidad, con el Renacimiento.

La autora examina la documentación sobre fechas y fuentes del drama, analiza su estructura, describe sus personajes y extrae las conclusiones que le han servido de orientación para su búsqueda. La entrega se completa con una bibliografía especial.

España y Colombia en el siglo XIX
Gloria Inés Ospina Sánchez
Cultura Hispánica, Madrid, 1988, 207 páginas.

Entre la proclamación de la independencia colombiana (1819) y la firma de un tratado de paz y amistad entre Colombia y España (París, 1881) en que los dos países normalizan sus relaciones, se atraviesa un período en que resulta imposible aquella pacífica vinculación.

Ospina Pérez pasa revista, dividiéndola en subperíodos, a esta época de «desconocimiento» diplomático, observando la incidencia de diversos factores: la beligerancia de los primeros tiempos, las exigencias de España de indemnizaciones de guerra, la presión norteamericana (visible en los temas de Panamá y Cuba), así como los vaivenes de la política española, que llevan desde el absolutismo fernandino al sexenio revolucionario.

Con un denso acopio de información y una clara y fluida prosa expositiva, Ospina Pérez cumple el objetivo de esclarecer la penumbra de un fenómeno histórico crucial en la historia española: la pérdida y recuperación de sus vínculos con la América Hispana.

Espejo de máscaras
Harold Alvarado Tenorio
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá,
1987, 126 páginas.

El colombiado Alvarado Tenorio (Buga, 1945) ha cumplido ya una extensa carrera de poeta, ensayista y traductor de poesía. En la actualidad se desempeña como catedrático de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Bogotá, desde donde prepara una antología crítica de su materia.

Este volumen reúne la totalidad de su obra poética hasta el presente. Ello permite examinarla panorámicamente y advertir sus constantes: la expresión directa, la referencia al mundo de las sensaciones, la alusión constante al cuerpo, el paso del tiempo, el olvido y sus astucias.

En las palabras que escribe cuando muere Borges cabe, tal vez, una poética: «Has muerto, esta vez para siempre. / Alcanzaste a saber / que nada permanece y que con el tiempo / el otro, quien redactó páginas que llevamos en la memoria / también será alimento del olvido.»

Intermezzo en Costa Rica. Investigación bio-bibliográfica sobre Rubén Darío
Pablo Steiner Jonas
Nuevo Horizontes, Managua, 1987, 137 páginas.

Rubén Darío pasó por Costa Rica entre 1891 y 1892, antes de su instalación en Buenos Aires, sede de su gran triunfo continental. El profesor Steiner Jonas, húngaro nacionalizado nicaragüense y fallecido en 1986, dedicó quince años de su vida a rastrear todas las huellas rubenianas en Costa Rica, sobre todo sus colaboraciones en los periódicos. El resultado de tales labores es el presente libro, en que se enumera el registro de los trabajos publicados, artículos afines y se transcriben ocho textos rubenianos de dicho período.

Estamos, obviamente, ante un esfuerzo de documentación que agradecerán los especialistas y eruditos.

***Filosofía de Hispanoamérica*. Aproximaciones al panorama actual**
Eudaldo Forment (coordinador)
Universidad de Barcelona, Barcelona, 1987,
203 páginas.

Entre el 15 y el 18 de junio de 1987 el Instituto de Ciencias de la Educación de la universidad barcelonesa organizó un seminario sobre el tema que da título al presente libro y cuyas conferencias conforman su contenido. El objetivo del volumen es pasar revista a algunos temas que movilizan el actual pensamiento filosófico hispanoamericano.

Los trabajos incluidos son: «Importancia y actualidad de la filosofía hispanoamericana» de Alain Guy; «Espacio, tiempo y lenguaje de la filosofía hispánica» de Antonio Heredia; «El pensamiento filosófico en la obra de Carlos Vaz Ferreyra» de José María Ro-

mero; «Aspectos de la influencia de Ortega y Gasset en Hispanoamérica» de Francisco López Frías; «La filosofía de la liberación» de Raúl Fornet Betancourt, y «La metafísica de la ''habencia'' y de la muerte de Basave Fernández del Valle» de Eudaldo Forment.

Rosas negras

Porfirio Barba Jacob

Edición de Luis Antonio de Villena, Poesía, Valencia, 1988, 110 páginas.

Hay un escaso número de escritores que hacen a la literatura. Se los distingue porque alcanzan actualidad en cada lectura. Hay una inmensa cantidad de escritores que pertenecen a la historia de la literatura. Se los distingue porque, cada vez que se los lee, el lector se sitúa frente a un documento y no frente a un texto. Es el caso del colombiano Barba Jacob (1883-1942), modernista lánguido, tardío y abusivo, cuya *Canción de la vida profunda* fue instrumento implacable en manos de las recitadoras de nuestra infancia sudamericana. Él no era Rubén; ellas no eran Berta Singerman.

Esta exhumación, cariñosamente empujada por Villena, tiene el mérito de recuperar unos textos difíciles de hallar en las librerías españolas y leer, de un tirón, a este poeta levemente fondón, levemente raro, levemente maldito, que decía de sí mismo: «Mi mal es ir a tientas con alma enardecida / ciego sin lazarillo bajo el azul de enero / mi pena, estar a solas errante en el sendero / y el peor de mis daños, no comprender la vida.»

La imagen separada. Modelos ideológicos de la poesía costarricense 1950-1980

Carlos Francisco Monge

Instituto del Libro, San José, 1984, 204 páginas.

El punto de partida de este ensayo de Monge es la concepción sociológica de la literatura, entendida como uno de los receptáculos de las ideologías dominantes en una sociedad y de sus oposiciones contradictorias. A partir de ello, intenta describir cómo la poesía costarricense, en treinta años, da cuenta de una época histórica de su sociedad.

El autor se vale de una formalización temática que le permite hacer algunas concentraciones textuales dentro de las que bucea para encontrar lo que busca. Así, en cuanto a los conflictos y conciliaciones del ser y su identidad, el retorno a lo inefable y original, una estética de la ruptura, la oposición entre poesía realista y poesía del poema, con los riesgos inherentes a la fetichización de la poesía misma.

Monge trabaja con categorías intelectuales nítidas y un apoyo documental solvente y ordenado. Completan su libro unos apéndices bibliográficos que orientan al lector curioso de lecturas más vastas.

Sólo los elefantes encuentran mandrágora

Armonía Somers

Península, Barcelona, 1988, 345 páginas.

A pesar de una obra que se extiende sobre casi cuarenta años, la uruguaya Somers es apenas conocida en España. Algunos de sus relatos fueron dados en esta revista, pero resultan inhallables sus libros *La mujer desnuda, El derrumbamiento, De miedo en miedo, Un retrato para Dickens, Muerte por alacrán* y *Viaje al corazón del día.*

En esta novela, motivo de mucha especulación crítica, Somers trabaja con elementos intertextuales: la narración de una agonía de mujer en un hospital, la advocación de un folletín leído por su antepasada, mitos griegos corporizados, delirios paranoicos y una trama de espías durante la Segunda Guerra Mundial. Somers se zambulle en este material con moroso gusto por el «buen escribir» y las asociaciones libres. Abundan las citas y los guiños culturales, una mezcla de juventud y decadencia prematura, propia de ciertos círculos sociales rioplatenses.

El camino de la aventura, prólogo de Adolfo Bioy Casares

Óscar Peyrou

Orígenes, Madrid, 1988, 90 páginas.

El argentino Peyrou (1945) inició su carrera de narrador en 1972 con un sugestivo libro de cuentos, *Cambio de domicilio,* que lo señaló como uno de los más eficaces escritores de su generación.

En el presente volumen recoge una serie de piezas que datan de 1968 y que han permanecido veinte años inéditas, como el mismo Peyrou explica, por «el miedo al éxito, la pereza, el pudor y el prestigio del fracaso».

Son piezas breves, que se instalan en la sutil frontera que separa el poema en prosa del cuento, dando como resultado una serie de escenas fugaces en que se aprisionan retazos de historias, destinos entrevistos, pesadillas y fantasías de fuga a partir de un mundo cotidiano, referido con pequeños detalles precisos, que se ha tornado asfixiante.

Tal vez el eje de todo el libro sea esa dialéctica entre visión y ceguera que organiza, como una obsesión, la narrativa de Peyrou, y que actúa como una doble forma del espanto: la percepción de este mundo que atrapa la narración y se deja atrapar por ella, y el horror al mundo de tinieblas en que todo desaparece y debe ser recuperado con un nuevo código, difícil de establecer. A este trámite sirve la prosa de Peyrou, escueta, precisa, elegante.

Soldados de Perón. Los montoneros, traducción de Antoni Pigrau

Richard Gillespie

Grijalbo, Buenos Aires, 1987, 372 páginas.

La historia cercana es difícil de escribir. Pertenece a una zona confusa entre el pasado y el presente, en que no resultan nítidos los hechos inapelables y el mundo a transformar. Los partidismos y pasiones juegan el resto.

El inglés Gillespie, aunque claramente alérgico al fenómeno montonero, es distante en la consideración del proceso y se apoya en una documentación densa, extensa y sabiamente ordenada. Estudia el naci-

miento del montonerismo en la derecha nacionalista y sus grupos de presión directa, que se van radicalizando en un complejo ideológico donde aparecen la filosofía de la liberación, algunos tópicos marxistas, el populismo peronista y el culto a la violencia antiestatal.

Gillespie estudia la montante terrorista, la formación del ejército popular, de los aparatos de superficie, el fallido intento de impregnar el peronismo y hacer política de masas, las buenas y luego malas relaciones con Perón, el golpe militar, la desbandada, fallidos intentos de retorno y la disolución de unos cuadros divididos, exiliados y con una difícil derrota por asumir.

La lectura del libro es útil tanto para quienes pretendan abordar el asunto por primera vez como para quienes quieran recordar lo vivido o repasar tesis y lugares comunes acuñados por la lucha ideológica argentina de los últimos veinte años.

El placer desbocado
Ernesto Schoo
Emecé, Buenos Aires, 1988, 218 páginas.

He aquí la tercera novela del argentino Schoo (las dos primeras son *Función de gala* y *El baile de los guerreros*). Como en las anteriores, nos reencontramos con una atmósfera social muy definida, de *café society* porteña venida a menos y arribistas que intentan cumplir con fantasías de riqueza en un país cada vez más pobre.

Un cónsul argentino aislado en el esplendor de las islas italianas, una pequeña comunidad de aldea, un diario íntimo en que salen a pasear las ocurrencias homosexuales del protagonista, disfrazadas de estética y religiosidad católica, la lejana instancia de la madre, que recibe cartas, una inacabable novela sobre el Papa Luna, aventureros de distinto pelaje que tratan de quedarse en Europa de cualquier manera, van tejiendo el colorido cañamazo de este tapiz irónico y melancólico, en que las voces de la narración cambian constantemente, se callan y retornan: un narrador, dos autobiografías, prosa epistolar, recortes, diálogos.

Schoo sirve al tinglado con gran sentido del *timing* narrativo y oportunos toques de pintoresquismo y evocación, que permiten seguir la intriga en un zig zag temporal amplio, el que acompaña la pirueta personal de Marcelo P. Cabrera y el de una sociedad que intenta vivir de antepasados míticos, negando su ascendencia inmediata.

Noticias sobre el Río de la Plata: Montevideo en el siglo XVIII, edición de Nelson Martínez Díaz
Anónimo
Historia 16, Madrid, 1988, 248 páginas.

Los manuscritos de estas noticias pertenecen a la colección Mata Linares de la Real Academia matritense. Su encabezamiento data de 1803 pero sólo fueron publicados en 1953, en la *Revista Histórica* de Montevideo. Esta edición, a cargo del historiador uruguayo Martínez Díaz, es, en consecuencia, la primera en forma de libro y la que pone el texto al alcance del lector profano y popular.

Varios son los asuntos de interés histórico que las noticias implican. Uno es la identidad del autor anónimo, que parece ser un funcionario del virreinato platense en tiempos del marqués de Loreto, que oculta su nombre para evitar posibles represalias legales.

Hay, luego, el conflicto entre los propietarios tradicionales y los monopolistas de Cádiz, tratado por la política borbónica en favor del librecambio. Por fin, el conjunto de las políticas americanas de Carlos III y sus gabinetes ilustrados, frustradas, en parte, por la rígida estructura del imperio.

Otros temas protagónicos ocupan al autor: la población y su estructura, las producciones y el comercio, el latifundio y el contrabando. En síntesis, un utilísimo documento para la historia de una zona americana tardíamente incorporada, de hecho, al imperio español, que se convirtió en un foco de conflictos y de estudios como el presente, destinados a diagnosticar la crisis y a pensar su salida.

Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930
Beatriz Sarlo
Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, 246 páginas.

A la manera como Karl Schorske estudia la Viena finisecular, Sarlo, expresamente, se asoma a la Buenos Aires de la prosperidad que va de la primera posguerra a la crisis de la Gran Depresión. Una ciudad con un ritmo de crecimiento entre los más altos de su época, que intenta mimetizarse con las capitales de la modernidad (París, Nueva York) sin contar con el sustento histórico correspondiente, de lo que resulta una gesticulación modernizante periférica, epigónica y un tanto compulsiva.

Para describirla, Sarlo, uno de los críticos más notorios y avezados de su generación, acude a zonas de la vida cotidiana y de la producción literaria, deteniéndose en modelos eróticos y arquitectónicos, en vanguardias e ideologías revolucionarias, en los costados marginales de la gran urbe, en los interrogantes sobre la identidad nacional. Los porteños, obsesionados por lo «nuevo», creyeron vivir en el futuro y el marasmo histórico emergente simuló darles la razón. En las décadas posteriores, el discurso repitió las fórmulas del veinte. El futuro del presente pretérito carecía, a su vez, de futuro.

Noventa y nueve poemas, introducción, selección y notas de María Kodama
Alberto Girri
Alianza, Madrid, 1988, 165 páginas.

A pesar de su larga carrera (desde *Playa sola*, 1946, a *Monodias*, 1985), el argentino Girri (Buenos Aires, 1919) es apenas conocido en España, por lo cual esta edición llena una deficiencia bibliográfica grave, ya

que se trata de un poeta de primera línea en la producción hispanoamericana actual.

Una coherencia elocutiva y temática une estos cuarenta años de poesía, hecho que se debe a la independencia que Girri ha observado respecto a movimientos, modas y tendencias. Es indudable la influencia de la poesía anglosajona en su decir (es un excelente traductor de poesía norteamericana contemporánea) pero las equivalencias idiomáticas son obra de su personal aproximación al poema, hecha de rigor ascético, de duro control intelectual, de preocupación por el saber que traen los versos.

«Escríbela / extrae de ese orden / tus objetos reales / mayor miseria / que morir o la nada / es lo irreal / lo real sin objetos.» Kodama programa la selección y agrega oportunas cronología y biliografía.

El teatro hispanoamericano
Marina Gálvez Acero
Taurus, Madrid, 1988, 173 páginas.

Dentro de la *Historia crítica de la literatura hispánica* que dirige Juan Ignacio Ferreras, la profesora Gálvez ofrece, en su volumen XXIV, una rápida síntesis de la evolución teatral hispanoamericana, que va desde el mestizaje con la literatura indígena hasta las tendencias actuales. El material está ordenado por épocas, desfilando la colonia, el XVIII, el realismo, la vanguardia, los nacionalismos, para llegar a la abierta e inconclusa época contemporánea.

Como temas laterales pero imprescindibles, dada la velocidad de las consideraciones, aparecen un panorama crítico y una bibliografía que permiten al lector orientarse en generalidades y peculiaridades nacionales.

La América Española en la Época de las Luces. Tradición. Innovación. Representaciones
Varios autores
Cultura Hispánica, Madrid, 1988, 423 páginas.

Durante el mes de septiembre de 1986, se reunieron en la Universidad de Burdeos II (Maison des Pays Ibériques) unos veinte especialistas que abordaron la temática anunciada por el título de esta miscelánea. Ahora se edita en español, coincidiendo con el bicentenario de Carlos III, animador de las reformas que, en parte, hacen al período estudiado.

Las colaboraciones cubren cuatro manchas temáticas: las nuevas orientaciones de la política española, los análisis de las regiones, las respuestas americanas y las imágenes de la América Española en el pensamiento francés ilustrado.

Suscriben las ponencias Fernando Murillo, Francisco de Solano, Juan Marchena Fernández, Paulino Castaneda Delgado, Fermín del Pino Díaz, Carlos Malamud, Pedro Pérez Herrero, Pedro Vives, Javier Ortiz de la Tabla Ducasse, Pablo Tornero Tinajero, Luis Navarro García, Fernando Casanueva, Thomas Gómez, Joseph Pérez, Jeanne Chenu, Yves Águila, Jean-Pierre Clément, Alain Yacou, Jean-Paul Duviols, Daniel Henri Pageaux, Jean Marie Goulemot, Marc Regalado, François Lopez y Charles Minguet.

Antología crítica, selección y notas de John Garganigo
Carlos Germán Belli
Ediciones del Norte, Hannover, 1988, 236 páginas.

El peruano Belli (Lima, 1927) tiene una ya extensa trayectoria que arranca de *Poemas* (1958) y continúa con *Dentro y fuera, Oh hada cibernética, El pie sobre el cuello, Por el monte abajo, Sextinas y otros poemas, Asir la forma que se va, En alabanza del bolo alimenticio, Más que señora humana* y *El buen mudar* (1987). En 1985, esta casa presentó a Belli ante el público español con una antología, *Boda de la pluma y de la letra*.

Si, como juzga Mario Vargas Llosa en la introducción, «no hay en la poesía en lengua española de nuestros días un poeta que, como C.G.B., haya construido su obra con más rigor ni con menos facilidad», toda selección queda firmemente justificada.

A la antología se unen los estudios críticos del antólogo, así como bibliografía de y sobre Belli, que incluyen no sólo libros, sino artículos y tesis universitarias.

Solitario de amor
Cristina Peri Rossi
Grijalbo, Barcelona, 1988, 185 páginas.

Continuando su trayectoria de novelista iniciada con *La nave de los locos*, la uruguaya Peri Rossi ofrece esta entrega, una novela acerca de la soledad y el amor, como anuncia el título o, por hilar más fino, sobre las carencias del amante y la inexistencia del ser amado. Una tragedia, en suma.

Peri Rossi la ataca con distancia elegante y posmoderna, renunciando a todo patetismo e internándose en los laberintos del inconsciente, como creador de la imaginería narrativa. Un hombre que se siente castrado al amar y, por lo mismo, feminizado, es una suerte de andrógino que exhala su queja en la voz narrativa. Una amada compartida con un tercero que es como el extremo masculino del triángulo, hace las veces de madre que desteta y pare, es decir que arroja a la libertad y a la soledad.

La autora pone al servicio del contar su experiencia de poeta, sus viajes por ese otro laberinto de la palabra, similar al útero del que somos dolorosamente expulsados para existir, y que es el poema.

Obra poética
Raúl Aráoz Anzoátegui
Corregidor, Buenos Aires, 1985, 156 páginas.

Toda poesía suele ser levemente inédita y esta levedad se torna grave en las monarquías y repúblicas de nuestra lengua. Por ello es siempre bien venida una edición como la presente, que permite examinar, a vuelo de pájaro (la figura es excesivamente poé-

tica y, al tiempo, un tópico) la obra de un poeta como Aráoz, protagonista del movimiento interior de la lírica argentina en los cuarenta.

Estas páginas rescatan algunas piezas de 1940 y extraen otras de los libros *Tierras altas, Otros poemas, Rodeados vamos de rocío, Pasar la vida* y anuncian un poemario en preparación, del que se adelantan cinco fragmentos.

Es útil observar cómo el joven, lugoniano, telúrico y cívico Aráoz inicial se va transformando en un poeta intimista y dueño personalísimo de su lenguaje, a medida que la vida añade su ineluctable memoria de cosas y de muertes, dejando sus marcas en las palabras hasta la extrema vivencia del silencio: «A veces disimulo y no escribo».

Otro poeta salteño, Santiago Sylvester, deja en las páginas introductorias un retrato al vivo de Aráoz, un escritor de distancias y querencias igualmente sentidas y vertiginosas.

Poemas, prólogo de Teodosio Fernández

Pedro Shimose

Playor, Madrid, 1988, 402 páginas.

Reúne este volumen la obra de Shimose (Riberalta, Bolivia, 1940), a saber: desde *Triludio del exilio* (1961) hasta *Bolero de caballería* (1985), pasando por *Sardonia, Poemas para un pueblo, Quiero escribir pero me sale espuma, Caducidad del fuego, Al pie de la letra* y *Reflexiones maquiavélicas.*

Un cuarto de siglo permite contemplar una obra en su conjunto, aunque el tiempo depare, todavía, una larga continuación. El exilio como destino, por ejemplo, aparece desde el comienzo. Y es que Shimose es, por variable vía y cambiante retórica, un poeta religioso, y la noción del exilio, de que esta vida no es la patria sino el destierro, alienta en casi todas las construcciones religiosas.

Esta religiosidad tiende una coherencia honda y oscura a la obra que, aparentemente, pasa de la celebración revolucionaria y el arraigo al escepticismo y el desarraigo. Siempre hay la exaltación del mártir y de la Señora de las Hazañas junto a un regusto a epopeya inútil, si no es salvada por un pago del dolor y el hambre como categorías morales, de purificación y elevación éticas.

Furia abandonada, la poesía lleva de Ernesto Guevara a Nicolás Maquiavelo, dos grandes jugadores de la historia que acabaron mal, pagando su fe en los eventos humanos con la cárcel y el patíbulo. Tal vez, de vuelta, porque «toda grandeza tiende a soportar su horror / su hirviente gusanera, el peso / de sus vicios».

Plaza sitiada

Juana Rosa Pita

Libro Libre, San José de Costa Rica, 1987, 112 páginas.

Sostiene Pablo Antonio Cuadra en su prólogo que «la historia de Hispanoamérica se ha desarrollado entre la Utopía y el Exilio». De algún modo, cabe concluir, descargándose de la historia. La Utopía es el país que no surge de la necesidad histórica, sino de la pura razón, y el Exilio es el mundo de los que se han quedado sin historia.

Estos poemas de Pita datan de Boston, 1986, y van desgranando experiencias y reflexiones del destierro, a partir de la imagen de la poesía como una plaza sitiada, que los poetas defienden con su palabra y que se convierte en figura del desterrado, alguien aislado, extraño y, al tiempo, protegido por su propio lenguaje.

Almanaque de versos

Juan Gustavo Cobo Borda

La Oveja Negra, Bogotá, 1988, 102 páginas.

A la manera de los antiguos almanaques, que van desgranando el año con consejos agrícolas, datos cosmográficos, máximas y refranes, coplas y noticias útiles, Cobo Borda ha espigado en su producción de los últimos quince años y reunido esta suerte de antología menor, dividida en dos partes: *Tierra de fuego* y *Todos los poetas son santos.*

Personajes ilustres, hechos llamativos de la vida cotidiana, eventos históricos más memorables que el olvido —insisto: un almanaque— juntan a Rubén Darío con Borges, a Lezama Lima con el abuelo del poeta, a Agustín Lara con los emigrados turcos en Berlín.

No todo es celebración en estos versos. Hay también quejas y amarguras, lacónicas como sollozos. Vaya, como único ejemplo, ésta, dedicada a Colombia, la patria del autor: «País mal hecho / cuya única tradición / son los errores.»

Minga!

Jorge Di Paola

Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987, 221 páginas.

Tras *La virginidad es un tigre de papel* (19747, su libro inicial, el argentino Di Paola retoma su carrera editorial con esta novela. Lejos del apunte «del natural» y coloquialista, el texto propone juegos con la narración de la narración, narración al cuadrado y comentario paródico de sí mismo. La historia de una vida que es otra vida paralela, la de un muerto lejano, permite a las voces del texto ir construyendo una reflexión sobre la historia auténtica o falsa que está en la base de todo hecho narrativo.

Acaso nada mejor que el epílogo para proponer la clave textual de este ejercicio novelesco: «Una novela no tiene fin, aunque acaso un por-fin... Si el amanuense de estas perplejidades fuera un narrador de esos que se las saben todas, un Dios-Pluma, estas páginas tendrían una conclusión, no un epílogo.»

Pasión de historia

Ana Lydia Vega

Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1988, 141 páginas.

Nacida en Santurce en 1946, la portorriqueña Vega ha publicado *Encancaranublado* (1982), que recibió

el cubano premio Casa de las Américas. Con la presente colección de relatos obtuvo otro galardón, el Juan Rulfo (París, 1984).

Vega es una narradora veloz, cargada de observaciones irónicas sobre la vida cotidiana, de un erotismo directo y a menudo obsesivo, que se expide en un vocabulario abundante de coloquialismos borincanos, muchos de ellos, transcripciones miméticas del inglés. Para el lector ajeno al área idiomática de la autora, resulta pintoresca su sonoridad, aunque sus significados deban ser extraídos, con frecuencia, del contexto.

Una sociedad tiernamente cruel y una cultura tropical y nocturna transparecen en los personajes de Vega, gracias a su preocupación por quebrar los tópicos y atisbar la trastienda de la vida cotidiana e insensibilizada por la costumbre.

Escribir para Rafa
Luis López Nieves
Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1988, 220 páginas.

Tras su primera novela, *La felicidad excesiva de Alejandro Príncipe* (1980), López Nieves (Puerto Rico, 1950), ha publicado un ensayo, *Seva,* acerca de la invasión norteamericana a su país en 1898.

Estos cuentos parten de sugestiones de la vida cotidiana, investigando sus grietas, sus zonas de caricatura, monstruosidad y delirio, un poco a la manera de Cortázar, acreedor de memoria por parte de López Nieves. Un estilo deliberadamente impersonal, sin apenas peculiaridades de léxico, permite transitar por sus páginas a lectores de distintas áreas del español y situar sus eventos en un amplio paisaje imaginario.

El show de José Fin
Leo Masliah
Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987, 126 páginas.

Después de *Historia transversal de Floreal Menéndez,* el uruguayo Masliah ofrece este «disco de cantautor» en forma de libro, según declara él mismo.

La crítica ha objetado defectos literarios a Masliah y, leyéndolo, se advierte que lleva razón (tanto la crítica como el autor). Masliah cultiva una narración antiliteraria, una ficción sin personajes, intriga, ambientes, ritmo ni estructura, cubierta de un aparente hiperrealismo pero quebrada, de tanto en tanto, por un humor superrealista, si cabe el adjetivo.

Todo texto propone un modelo de lector y un pacto entre ambos, sin el cual se torna imperceptible. El pacto sugerido por Masliah es aliterario. El lector puede quejarse si se siente violentado en sus costumbres o en su dignidad de tal. O puede aceptar la entrada al show de Fin o al fin del show.

Nada del otro mundo y otros cuentos
Roberto Fontanarrosa
Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1988, 256 páginas.

El argentino Fontanarrosa (Rosario, 1944) es vastamente conocido en América y España por su labor de humorista gráfico. Sus viñetas y tiras han sido recogidas en libros y circulado con amplitud. Menos visible es su obra puramente literaria, que ya suma dos novelas y tres libros de cuentos.

Perteneciente a la estética populista de los años sesenta, Fontanarrosa trabaja con un lenguaje coloquial, con narradores que adoptan un discurso «en voz alta» y evocan ambientes modestos de barrios periféricos. Un atento trabajo de escucha lingüística le permite trazar oportunos cuadros de costumbres y de perfiles típicos, en que se equilibran la evocación grotesca, la melancolía y un piadoso humor, propio de quien debe reírse de lo menos alegre de la vida.

Historias íntimas. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas
Magdalena García Pintado
Ediciones del Norte, Hannover, 1988, 286 páginas.

Es discutible y discutido que exista una literatura femenina por las mismas o parecidas razones por las cuales puede afirmarse que existe una literatura masculina, hecho infrecuente. O sea: ¿cabe pensar que un determinado orden fisiológico condiciona, por sí, una *tipología literaria?*

Estas cuestiones y otras aledañas preocupan teóricamente a García Pintado (no digamos Magda ni «la» Pintado, por favor) y a sus entrevistadas, escritoras latinoamericanas de variada formación y géneros: Isabel Allende, Anabelucía Ángel, Rosario Ferré, Margo Glantz, Silvia Molloy, Elvira Orphée, Elena Poniatowska, Marta Traba, Luisa Valenzuela e Ida Vitale .

El español hablado en la ciudad de Oaxaca, México. Caracterización fonética y léxica
Beatriz Garza Cuarón
Colegio de México, México, 1987, 169 páginas.

Desde 1947, el Colegio de México viene organizando estudios de dialectología mexicana, que se convierten en la serie édita de estudios a la cual pertenece esta entrega, y que se inaugura en 1967. La finalidad de la colección es completar el mapa lingüístico del país y rematarlo con un atlas que será el fin de la obra.

La profesora Garza hace discurrir su investigación por la geografía y la sociocultura de Oaxaca, para luego adentrarse en su fonética y su léxico, sobre todo en cuanto hace a la denominación de objetos cotidianos y a ejemplares de la fauna y la flora locales. Estadísticas, mapas y planos completan la puntual búsqueda dialectológica, indispensable para el estudio matizado del español en América.

Soledad & compañía

José Miguel Oviedo

Ediciones del Norte, Hannover, 1987, 236 páginas.

Aunque más conocido como crítico y profesor, el peruano Oviedo (Lima, 1934) es también cuentista y ya ha figurado en estas columnas en tal calidad.

La presente entrega reúne la producción escrita en Estados Unidos, donde enseña desde 1972. Se advierte en ellos la preocupación por la tersura del lenguaje, por la diafanidad de los hechos narrados, por el eclecticismo del vocabulario, que evita mayores localizaciones, por la prudencia técnica. Todo ello revela al lector atento y aprovechado de sus lecturas, de modo que pueda pasar con comodidad del papel en blanco al papel escrito, en un ejercicio de desdoblamiento y control que persigue la máxima eficacia del discurso.

Urdimbre y resplandor del inocente

Luis Ricardo Furlan

Poesía Nueva, Madrid, 1987, 64 páginas.

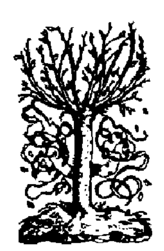
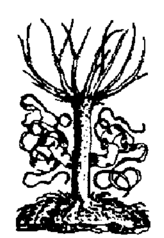
El argentino Furlan (Buenos Aires, 1928) pertenece a la llamada «generación del 50», acaudillada, en su tiempo, por Raúl Gustavo Aguirre y su revista *Poesía Buenos Aires*. En ella se tendió a superar el belicismo de las vanguardias, la dureza retórica del surrealismo y la poesía neorromántica del 40, por medio de un discurso interior, tendiente a la meditación filosófica sobre la calidad de la palabra.

Furlan agrega un nuevo título a su carrera que jalonan *Los días fraternales, Deslinde del tiempo y del ángel, El laurel y el átomo, Aprendizaje de la patria* y *Guitarra sola*.

Este poemario está integrado por 48 sonetos, algunos de carácter descriptivo, otros de evidente tono reflexivo, que inciden sobre los grandes temas del tiempo que pasa y la identidad.

Blas Matamoro




Arbor

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberiamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por la Comisión Nacional para la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América.

Número 13 **Enero-Junio 1988**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «RELACIONES INTERNACIONALES. TENDENCIAS Y DESAFIOS»

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

- **Reseñas Temáticas:** Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema.
- **Resúmenes de Artículos:** más de 150 resúmenes de artículos relevantes seleccionados entre los publicados por las revistas científico-académicas del área iberoamericana durante 1986-1987.
- **Revista de Revistas:** Información periódica del contenido de más de 140 revistas de carácter científico-académico, representativas y de circulación regular en Iberoamérica, España y Portugal.

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 5.000 pesetas ó 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 244 06 00 (Ext. 300)
Télex: 412 134 CIBC E



Homenaje a García Lorca

Dos volúmenes. 840 páginas. Julio-Octubre 1986

Contiene:
Páginas rescatadas del poeta
Un reportaje a García Lorca y Neruda (1934)
Una partitura original de José María Gallardo
Aleluyas de Antonina Rodrigo dibujadas por Gallo

Ensayos firmados por: Manuel Alvar, Andrew W. Anderson, Manuel Antonio Arango, Carlos Areán, Isabel de Armas, Urszula Aszyk, Josep María Balcells, Valeriano Bozal, Giannina Braschi, Guillermo Cabrera Infante, Antonio Campoamor González, José Luis Cano, Juan Cano Ballesta, Francisco Caudet, Chas de Cruz, Fernando Charry Lara, Julio Calviño Iglesias, Andrew P. Debicki, Ricardo Domenech, Manuel Durán, Irma Emiliozzi, Luis Fernández Cifuentes, Luis García Montero, Miguel García Posada, Ian Gibson, Alfonso Gil, Sumner Greenfield, Anthony L. Geist, Virginia Higginbotham, César Leante, Dennis A. Klein, Juan Liscano, José, Agustín Mahieu, Sabas Martín, Luis Martínez Cuitiño, Héctor Martínez Ferrer, Christopher Maurer, María Clementa Millán, José Monleón, Carlos Monsivais, Darie Novaceanu, José Ortega, Christian de Paepe, Alejandro Paternain, Michele Ramond, Antonina Rodrigo, Manuel Ruano, José Rubia Barcia, Fanny Rubio, Amancio Sabugo Abril, José Sánchez Reboredo, Gonzalo Santonja, Francisco Javier Satué, María Cristina Sirimarco, Adolfo Sotelo Vázquez, Bárbara Stawicka-Muñoz, Eduardo Tijeras, Sarah Turel, Jorge Uscatescu, José Vila-San-Juan, Marcelino Villegas y Ramón Xirau.

Poemas de: Francisca Aguirre, Manuel Alvarez Ortega, Enrique Badosa, Gastón Baquero, Pablo del Barco, Francisco Bejarano, José María Bermejo, Eladio Cabañero, Jesús Cabrera Vidal, Alfonso Canales, Pureza Canelo, Antonio Cisneros, Juan Gustavo Cobo Borda, Antonio Colinas, Rafael de Cózar, Juan José Cuadros, Javier Egea, Antonio Fernández Molina, Félix Gabriel Flores, Antonio Gamoneda, José García Nieto, Ramón de Garciasol, Jacinto Luis Guereña, Hugo Gutiérrez Vega, Antonio Hernández, Clara Janés, Santos Juan, Roberto Juarroz, Juan Liscano, Leopoldo de Luis, Joaquín Márquez, Salustiano Masó, Enrique Molina, Rafael Morales, José Emilio Pacheco, Manuel Pacheco, Luis Pastori, Antonio Pereyra, Rafael Pérez Estrada, Juan Vicente Piqueras, Pedro Provencio, Juan Quintana, Manuel Quiroga, Fernando Quiñones; Manuel Ríos Ruiz, Héctor Rojas Herazo, Mariano Roldán, Antonio Romero Márquez, Manuel Salinas, Juvenal Soto, Rafael Soto Vergés, Juan José Téllez, Alberto Tugues, Arturo del Villar y Concha Zardoya.

Precio de los dos volúmenes: 2.500 pesetas, IVA incluido

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de..., núm.............. se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número.............................., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de...................................... de 198.....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	4.500	
	Ejemplar suelto	400	
		Correo marítimo *$ USA*	*Correo aéreo* *$ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa	Un año	45	90
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 06 00, extensión 396.

Precio de este ejemplar: 400 Ptas. (IVA incluido)

Próximamente:

Santiago Kovadloff
Perfil de Murilo Mendes

Jorge Eduardo Arellano
La vanguardia nicaragüense

José Ortega
Las Casas y la teología de la liberación

Guadalupe Gómez Ferrer
El indiano en la novela realista

Blas Matamoro
Un recuerdo infantil de Antonio Machado

